美学与艺术评论丛书

黑格尔美学论稿

朱立元 著

复旦大学出版社

HEI GE ER MEI XUE LUN GAO

黑格尔美学论稿

朱立元 著

序

蒋 孔 阳

还在当研究生的时候，朱立元同志就已经对黑格尔的美学思想发生了兴趣，并作了专门的研究。他毕业时的硕士学位论文，写的就是《黑格尔戏剧美学初探》。参加论文答辩的几位老师，都对他的论文作了相当高的评价。陈恭敏同志还选择其中的一部分，发表在他所主编的《戏剧艺术》上。

研究生毕业以后，立元留校，继续学习和研究西方美学。他对我说：他想对黑格尔的美学思想进一步作一些系统的探讨。我很同意他的这一想法。因为我认为，一个人做学问，最好是先对某一门学科的历史，有一个全面的大概的了解；然后再选择其中的某一个代表人物或某一个专题，进行深入的专门性的研究。等到有了一定的成果，再扩大范围，旁涉各家。最后，联系现实的实际问题，摆脱对他人的依傍，自立门户。这正好象中国过去学书画的人，总是先从临摹某一家入手，然后再临摹众家之长，以至独树风格，自成一家。黑格尔是西方美学史中最为杰出的代表人物之一，而且和马克思主义的美学具有密切的联系，这样，先对黑格尔的美学思想作一系统的探讨，那是再好也没有了。因此，我同意立元的想法和做法。他一方面进行黑格尔美学思想的研究，另方面开出了选修课《黑格尔美学研究》。他不仅在教学上取得了成绩，得到了同学们

很好的反映；而且更令我吃惊和欣喜的，是他在两年左右的时间内，竟然完成了三十多万字的《黑格尔美学思想论稿》一书的全稿。其中许多篇章都已经在报刊上发表了。这充分说明了立元的学习是非常努力的，他的成绩是值得肯定的。他把稿子送给我，要我写篇序，我当然是义不容辞，欣然命笔。

对于我国读者来说，黑格尔并不陌生。由于马克思主义经典作家非常重视黑格尔，所以即使在“左”的路线占支配地位的时候，黑格尔的研究也并没有停止。他的美学思想，朱光潜、汝信等同志，都作过比较系统的研究。我在《德国古典美学》一书中，也把黑格尔当成重点来探讨。在此情况下，要突破现有的水平，取得新异的成就，并不是容易的，得花一番功夫。立元花了这个功夫，因此，他也取得了应有的成就。首先，他对黑格尔的美学思想作了全面而又系统的探讨，写成一本专著，这在我国过去是没有的；其次，他突破了“左”的路线的框框，能够比较实事求是地对待黑格尔，因此，黑格尔美学思想中的一些闪光和宝贵的东西，能够得到比较充分的说明。仅仅这两点，就足以说明立元的这本著作，不是可有可无的，而是有它独特的价值的。他做了一些旁人所没有做的工作。这些工作，我认为主要有下列三点：

第一，填补了黑格尔美学思想研究中的一些空白。把黑格尔美学思想写成一部专著，这就是填补空白。除此之外，黑格尔美学思想中有很多问题，过去没有人涉及到或很少涉及到，现在立元却加以专门的研究，这更是填补空白。例如黑格尔早期的美学思想、黑格尔美学的构架和范畴系统，以及黑格尔关于“艺术解体”的真实含义等等，过去都很少有人专门谈过，现在立元谈了，因此，我认为都是填补空白。填补空白，意味着扩大和开拓黑格尔美学思想研究的新的领域，当然是应当肯定的。

第二，把黑格尔的美学思想当成一个整体来把握。恩格斯说过，德国人有个习惯，喜欢建立体系。这在黑格尔的身上，表现得尤其突出。他从《精神现象学》开始，就把他的全部著作，象织蜘蛛网一样的，织成严密的体系。他认为最晚出的体系是最为完善的体系。在他当时，他的体系是最为晚出的，因此是最完善的。他的美学，是他整个体系中的一个部分。因此，我们研究他的美学，应当首先抓住他的哲学体系。这一点，过去研究黑格尔美学思想的同志，都是注意到了的。但立元之所以独特的地方，是在于他不是从黑格尔的哲学体系到他的美学体系，而是一上来，就把黑格尔的美学思想当成一个整体来把握。他先分析黑格尔美学思想的构架，然后再找出这个构架的支撑，以及其中盘根错节的范畴系统，然后再分析出黑格尔美学思想宏观的逻辑结构，微观的范畴概念，横向的结构网络，纵向的历史类型，最后总结出黑格尔是怎样把逻辑与历史统一在他的美学思想中，以及逻辑的体系又怎样和他的辩证方法发生了矛盾。经过这样的分析，黑格尔美学思想中丰富多彩的内容，完整而又严密的体系，就比较清楚地展现在我们的面前了。它是一个整体，然而是充满了矛盾、具有多种内容的整体。

第三，克服了"左"的偏向，善于透过唯心主义的迷雾，去发掘黑格尔美学思想中唯物主义与现实主义的瑰宝。根据"左"的观点，凡是唯心主义都是错误的、反动的，因而都应该批判和抛弃。但是，根据马克思主义辩证唯物主义的观点，我们对任何问题，包括唯心主义，都应当具体分析。历史上那么多唯心主义，而历史仍然是前进而不是倒退，这就因为真正有成就的唯心主义者，往往同时又具有唯物主义的因素。唯心主义的体系是错误的，但一当唯心主义者面对现实，客观现实就会战胜唯心主义，从而使之具有唯物主义的因素。正因为这

样，所以列宁谈到黑格尔的《逻辑学》时，会说："在黑格尔这部最唯心的著作中，唯心主义最少，唯物主义最多。"（《哲学笔记》第253页）然而，我们过去囿于"左"的观念，谈到黑格尔的"合理的内核"时，顶多只承认他的辩证法，而不承认他的唯物主义因素。对于他美学思想中大量的现实主义因素，也很少认真地加以探讨。立元这部书，克服了"左"的偏向，大量地发掘了黑格尔美学思想中隐藏在唯心主义迷雾下的唯物主义和现实主义因素，并从黑格尔对文艺创作和对作家艺术家的分析中，发见了那么多金光闪闪的宝贵意见。这些因素和意见，过去却不为人们所重视。立元不仅发见了它们，而且专章加以论述。因此，我们不能不说，立元对黑格尔的研究是有功的。在怎样正确地对待唯心主义、怎样批判地继承历史的遗产上面，他也作出了一定的贡献。

以上，我对朱立元同志的《黑格尔美学思想论稿》一书，谈了许多优点。当然，这并不是说，这本书就没有缺点了。但是，对于一个年轻人来说，一开头就能写出这样的书，这本身就是难能可贵的，应当给以鼓励。何况朱立元同志并不以此为满足，他还在继续努力。听说他另外还写了《黑格尔戏剧美学初探》和《人·异化·美》两书，也将由出版社出版。古人说："青出于蓝"、"后来居上"，的确是至理名言。我从立元以及其他一些年轻同志的身上，看到了我国美学研究工作后继有人，真是无限高兴。我渴望我国年轻一代的美学工作者，能够大大地超过他们的前辈，取得比前辈更加辉煌的成就！

1985年2月10日

目　录

一　黑格尔的时代和生平……1
二　黑格尔的美学在其哲学体系中的地位……13
三　黑格尔前期美学思想概述……22
四　《美学讲演录》的核心与构架……55
五　美学研究的对象、任务和方法……66
六　美，美的创造和审美……75
七　自然美的两重观点……95
八　艺术美的本质和功用……112
九　艺术美的实现过程……128
十　艺术美实现的条件……145
十一　艺术家和艺术创造……161
——现实主义的创作理论（上）
关于艺术家的天才和灵感……162
关于艺术创造的出发点……168
关于艺术表现的客观性……171
关于艺术家的独创性……175
十二　想象——艺术创造的中心环节……179
——现实主义的创作理论（下）
作为思维方式的想象……180
想象和想象力的特质……184
想象的历史性……191
十三　艺术鉴赏标准和作品评论……196
——现实主义的艺术鉴赏和批评理论

荷马史诗——古希腊民族精神的“圣经”……………………204
希腊雕刻——真实、丰满、生动 优美的典范……………………208
莎士比亚戏剧——丰富多采的现实生活的缩影……………………211
十七世纪荷兰绘画——平凡现实的风俗画卷……………………215
歌德和席勒——德国民族和时代精神的歌手……………………218
十四 艺术类型的历史发展……………………………………223
象征型艺术——艺术前的艺术……………………………………224
古典型艺术——真正美的艺术……………………………………232
浪漫型艺术——超越艺术的艺术…………………………………238
十五 艺术体系的分类……………………………………………249
建筑艺术……………………………………………………………252
雕刻艺术……………………………………………………………255
绘画艺术……………………………………………………………259
音乐艺术……………………………………………………………265
诗艺…………………………………………………………………270
十六 诗论（文学论）……………………………………………274
史诗…………………………………………………………………278
抒情诗………………………………………………………………285
戏剧诗………………………………………………………………292
十七 艺术的解体和美学的终结…………………………………301
“艺术解体”论并不代表黑格尔对艺术前景的基本看法……302
“艺术解体”论的真实内容………………………………………308
应当正确评价“艺术解体”论……………………………………313
十八 独创的美学范畴系统………………………………………319
十九 黑格尔美学的特点与成就…………………………………345
初步的实践观点……………………………………………………346
辩证的有机整体思想………………………………………………349
巨大的历史感………………………………………………………353
浓郁的现实感………………………………………………………357
鲜明的伦理色彩……………………………………………………359

强烈的人道主义精神……361
高扬的乐观主义音调……364
二十 黑格尔美学的方法论……368
纵横的比较……368
从对立面的统一中把握对象……372
经验概括与理性思考相结合……375
系统整体的掌握……378
逻辑与历史的统一……380
从抽象上升到具体……384
廿一 黑格尔美学的内在矛盾和局限……388
唯心主义思想路线与现实主义美学倾向的矛盾……388
虚假、强制的总体构架与充满现实感、历史感内容的矛盾……391
审美理想上崇古与厚今的矛盾……397
封闭式的逻辑结构与艺术无止境思想的矛盾……402
“理念显现”说与萌芽中的实践美学观点的矛盾……405
普遍人性论与历史发展观的矛盾……407
廿二 黑格尔美学的历史地位……415
西方古代美学优秀传统的集大成……416
德国古典美学的顶峰……419
对马克思主义美学的深刻启示……423
对近代现代西方美学的广泛影响……428
后 记……437

有这样一个人，在整个封建的德意志陷入经济凋蔽、政治腐朽、民怨沸腾、毫无希望的绝境时，他却以哲理的光辉在暗淡的帝国天空抹上一道耀眼的彩霞；在整个欧洲战火频起、烽烟弥漫，处于革命与复辟、征服与抵抗、斗争与叛卖、进步与反动的激烈交战之中，他却冷静地吸吮着时代的乳汁，精心构筑起自己庞大辉煌、包罗万象的哲学大厦，这大厦的每一间厅堂里，都记录着完全属于他个人的划时代的设计和创造；当美学学科还未度过幼稚、浅薄的孩提时代，还未在浩瀚学林中站稳脚跟时，他却以高瞻远瞩的目光，渊博精深的学识，洞幽察微的审美力，给美学注入艺术和哲学二位一体的思辨的血液，赋予它以科学的生命力，从此，年轻的美学得以跻身于科学殿堂之上而毫无愧色。这个世世代代为德意志人民引为光荣和骄傲的人，就是黑格尔。

一　黑格尔的时代和生平

一七七〇年八月二十七日，德国伟大的思想家、教育家、美学家格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)诞生于德意志西部符腾堡公爵领地斯图加特城。其父为该城税务局书记官。

那个时候，德国是欧洲最落后的封建国家之一。在英国，资产阶级革命已爆发一个世纪，工业革命又在蓬勃兴起；在法国，资本主义经济也迅速发展，一场摧毁封建枷锁的资产阶级大革命正在积极酝酿。然而德国，直到十八世纪末，封建势力还牢牢把握着整个经济、政治命脉。政治上全国划分为近三百个教区与非教区，一千多个帝国骑士领地，六十多个自治帝国城邦，诸侯割据，称王称霸，内战不断，民族分裂。经济上同样关卡林立、四分五裂，不但大工业几乎没有，而且农业、手工业和商业亦每下愈况，资本主义作为一个独立的政治力量还未形成。恩格斯曾精辟地描述过那时的德国状况："这是一堆正在腐朽和解体的讨厌的东西。没有一个人感到舒服。国内的手工业、商业、工业和农业极端雕敝。农民、手工业者和企业主遭到双重的苦难——政府的搜刮，商业的不景气。贵族和王公都感到，尽管他们榨尽了臣民的膏血，他们的收入还是弥补不了他们日益庞大的支出。一切都很糟糕，不满情绪笼罩了

全国。没有教育，没有影响群众意识的工具，没有出版自由，没有社会舆论，甚至连比较大宗的对外贸易也没有，除了卑鄙和自私就什么也没有；一种卑鄙的、奴颜婢膝的、可怜的商人习气渗透了全体人民。一切都烂透了，动摇了，眼看就要坍塌了，简直没有一线好转的希望，因为这个民族连清除已经死亡了的制度的腐烂尸骸的力量都没有。”①

然而，政治、经济与思想文化的发展，并非在任何时候、任何情况下总是绝对平衡的。由于市民阶层（资产阶级的前身）在封建经济政治的夹缝中顽强地生存着，并寻求着发展；由于近邻英法诸国的激进民主主义、启蒙主义的思想文化的不断渗透和影响，德国的先进知识分子，从高特谢特开始，经文克尔曼、莱辛到康德、费希特、谢林、赫尔德、歌德、席勒等，先后高举起启蒙主义和“狂飙突进”的大旗，向封建主义旧思想旧文化发起持续的进攻，取得了辉煌的战绩，尤其是哲学和文学硕果累累，甚至超过了经济、政治上先进的邻国英、法，成了当时欧洲文化发展方面的“第一提琴手”，正如恩格斯所说，“这个时代在政治和社会方面是可耻的，但在德国文学方面却是伟大的”，“这个时代的每一部杰作都渗透了反抗当时整个德国社会的叛逆精神”②。

黑格尔的童年和少年时代就是在这样一个社会环境中度过的。一方面，他目睹了周围现实的黑暗，幼小的心灵积聚着反抗的火种；另一方面，他也受到启蒙主义思潮的感染，如饥似渴地吸收着当时所能接触到的一切科学文化知识。其中包括许多资产阶级民主主义的进步文化思想。

七岁时，黑格尔进入斯图加特拉丁学校，学习古典语文；

---

① 《马克思恩格斯全集》第二卷第633—634页。

② 同上。按：这里“文学”一词是广义的，包括一切文献、出版物，当然也包括哲学和美学。

十岁时上该城文科中学。在一般人看来，黑格尔不算特别聪颖，但刻苦用功却是大家公认的。他兴趣广泛，开始喜欢植物学，后来又对物理学感兴趣，对文学和美学的爱好更是贯穿其一生。他并从文学中接受了一些资产阶级民主主义思想。八岁时，一位老师赠给他一部《莎士比亚戏剧集》，他十分喜爱，曾多次阅读。中学时，还曾仿照莎翁的《裘力斯·凯撒》用戏剧体写过一篇《三巨头对话》，歌颂渥大维的独立自由思想。他尤其倾心于古希腊、罗马的史诗与戏剧。他熟读荷马史诗，对埃斯库罗斯·索福克勒斯的悲剧和阿里斯托芬的喜剧非常崇拜，曾两次翻译索氏悲剧《安提戈涅》，一次用散文、一次用韵文。他常到公爵图书馆看书，他借阅的第一本书是法国人巴托写的《美学导论》德译本，显示出他对美学的特殊兴趣。此外，他还接触了国内外文、史、哲、宗教、政治等各方面的大量书籍，深受当时启蒙思想界的有益影响。

一七八八年秋，黑格尔中学毕业，南往士瓦本公国，进入图宾根神学院，学习神学、哲学和自然科学。一七八九年，对全世界、对德国，也对黑格尔一生产生重大影响的法国大革命爆发了。"法国革命象霹雳一样击中了这个叫做德国的混乱世界"，"整个资产阶级和贵族中的优秀人物都为法国国民议会和法国人民齐声欢呼"①。自称"我一向对政治有一种偏爱"②的青年黑格尔当然更是热情高涨、拍手欢呼。据说一七九一年他和好友谢林、荷尔德林一起去郊外种了一棵"自由树"，并围树起舞，以示欢庆。然而，当一八九三年雅各宾派击败吉伦特派，对反抗革命的力量实行暴力镇压，并把路易十六押上断头台时，整个德国，包括进步思想界，马上来了个一百八十度的大转弯，把欢呼转为仇视、谩骂与诋毁。唯独黑格尔与众不

① 《马克思恩格斯全集》第二卷第635页。

② 《黑格尔往来书信集》德文版第一卷第186页。

同，他虽然也不满罗伯斯庇尔的暴力革命，却从来未变为法国革命的敌人。在一七九五年前后许多信中他一再宣称："让理性和自由作为我们的口号"（按：这是法国革命的主要口号）；"时代的标志莫过于说：人类已以极可尊敬的姿态出现在它自己面前，围绕在人世间的那些压迫者和神灵头上的灵光正在消逝"（按：这是直接为法国革命唱颂歌）①；一八九六年在赠友人诗中他仍然慷慨激昂地表示"只为自由和真理而生存，决不与规定意见和情感的法令相妥协！"②不仅如此，他在此后的一生中，始终坚信法国革命的必要性与必然性。早期的《精神现象学》称赞法国革命使过去"这种逐渐的、并未改变整个面貌的颓毁败坏，突然为日出所中断，升起的太阳就如闪电般一下子建立起了新世界的形相"③。就是在晚年思想趋于保守后的著作《历史哲学》仍然认为法国革命前的现实已"完全违犯了'思想'和'理性'"，"这是一种完全不合理的局面，道德的腐败、'精神'的堕落已经达于极点"，"整个国家系统只显出一种不公平"，因此"改革必然是剧烈的"，革命是不可避免的，他还不加掩饰地颂扬法国革命"是一个光辉灿烂的黎明。一切有思想的存在，都分享到了这个新纪元的欢欣"④。甚至在《美学讲演录》中，他也没有忘记赞扬法国革命预示着"新的光明"，使"一个民族撕毁了一切锁链，千载以来不正义的东西都被践踏在脚底下了，政治生活第一次要建立在理性和正义的基础上了"⑤。法国革命对黑格尔资产阶级

---

① 转引自汝信《青年黑格尔的社会政治思想》一文，载《外国哲学史研究集刊》第一辑第195页。

② 赫林：《黑格尔，他的意愿与著述》第2页。

③ 《精神现象学》（上）第7页。

④ 《历史哲学》第493页。

⑤ 《美学》第三卷（下）第239页。

民主主义政治思想和辩证法观点的形成和发展起着极为重要的作用，也对他的历史的辩证的美学思想的酝酿和成熟产生了深远的影响。同时，应当指出，黑格尔对法国革命始终如一的肯定态度在当时德国思想界是极为罕见的，表现出黑格尔不愧是德国先进资产阶级的卓越思想代表。犹如鹤立鸡群，黑格尔与当时有数的几个伟人高居于平庸的思想界之上，深切地感受着时代的脉搏，成为一代高明的历史先知。

在图宾根的五年间，黑格尔除了完成神学院的学习课程，并于一七九〇年获得哲学硕士学位外，还与比他小六岁的未来的大哲学家谢林和杰出的诗人荷尔德林结为挚友，一起议论时事政治，一起探讨从柏拉图到康德的哲学理论，一起阅读法国启蒙主义大师卢梭的著作《爱弥尔》、《社会契约论》等，卢梭的激进民主主义思想在他们年轻的心田上激起渴望变革的热浪。一七九三年黑格尔从神学院毕业后赴瑞士伯尔尼，在一个贵族家庭执教。他大量阅读英法的学术著作，并继续关注着法国革命的进程。在伯尔尼，他完成了在图宾根开始撰写的论文《人民宗教和基督教》，还写了《耶稣传》和《基督教的实定性》，表现出他青年时期在宗教、政治、美学观点方面的急进共和主义和自由主义倾向。

一七九七年，经荷尔德林介绍，黑格尔到美茵河畔的法兰克福一个商人家任家庭教师。业余时间仍从事政治、历史、哲学、宗教的研究。一七九八年，他翻译、注释、评介了法国吉伦特党人卡特《关于瓦特邦（贝德福）和伯尔尼城先前国法关系的密信》，并匿名出版。这是黑格尔第一部正式著作。同年，他又撰写了《市参议院必须由公民选举》一文。这两篇著作都直接抨击封建暴政，大胆批判贵族专制主义，呼吁改革政治制度，保障人权，并对建立自由、公正的时代抱着热切的期望。一七九九年起，他开始撰写《基督教精神及其命运》，从

历史发展上考察基督教的形成、蜕化与腐朽；同年开始动笔的《德国法制》，冷峻地解剖德国政局，指出处于长期分裂和无政府状态的“德国已不再是个国家”，提出集权与公民自由相结合的自由主义国家观。在此期间，黑格尔还研读了英国一些重要经济学著作，为斯图亚特《政治经济学原理》一书写过评释；同时系统地研究了当代哲学家康德、费希特等人的著作，读了席勒的《审美教育书简》，接受了有益的影响。

一八〇一年初，黑格尔转到当时进步思想的中心耶那。开始时仍当家庭教师。在青年教授谢林提出“同一哲学”声誉日高之后，黑格尔出版了《论费希特和谢林哲学体系的异同》一书，支持谢林的客观唯心主义立场。同年十月，经谢林推荐，黑格尔在耶那大学获编外讲师资格，开始了正规的教学生涯。在耶那六年间，他先后讲授了逻辑学、形而上学、哲学史、思辨哲学、自然法、数学、实在哲学等课程；与谢林合办了《哲学评论杂志》，写了一系列哲学论文，从追随谢林到逐渐摆脱谢林的影响，形成自己的独特思想；完成了《伦理体系》、《实在哲学》等重要论著；此外，还抽空旁听了生理学等自然科学的课程，进一步开拓了知识面。一八〇五年，他升任副教授，并开始构想自己的哲学体系。他对朋友说，路德使基督教《圣经》说德语，福斯使荷马说德语，他要让哲学也说德语，他计划写思辨哲学、自然哲学、精神哲学、自然法以及前人未纳入哲学范畴的美学。那年冬天起，他着手写作《精神现象学》，开始与谢林分道扬镳。

这一时期，欧洲发生的最重大事件是拿破仑战争。作为法国大资产阶级代表的拿破仑在对外扩张中击败了普、奥、俄等国的反法同盟，一八〇三年废除了一百一十二个德意志小邦，合并给几个大邦；一八〇六年，德国西部、西南部十六个邦建立受法国保护的莱茵联盟。这一切沉重打击了德国封建制度，

给资本主义迅速发展创造了条件。正如恩格斯所说："德国资产阶级的创造者是拿破仑"[1]，"他在德国是革命的代表，是革命原理的传播者，是旧的封建社会的摧毁人"[2]。青年黑格尔对拿破仑十分崇拜。一八〇六年他刚刚完成《精神现象学》，普法耶那战役爆发了。他旗帜鲜明地站在法军一边，希望法军交好运。在拿破仑大获全胜当天，虽然他家房屋被烧坏，他仍然兴高采烈地亲自前去欢迎法军，并在一封信中写道："我看到了皇帝本人——这个世界灵魂（Weltseele）——骑马巡视全城。看到这样一个人物，就在这个地方，骑在马背上，掌握和统治着全世界，真使人发生一种奇异的感觉。……只有这个非常的人物才能取得那样的胜利，他简直不能不令人惊叹万分"[3]。他对拿破仑的支持态度一直持续到一八一五年拿氏彻底垮台。他认为拿破仑的失败是"一个巨大天才的毁灭他自己"，"是存在过的最大的悲剧"[4]。这表明黑格尔企图借用拿破仑的血和火开创德国资产阶级的新世界。可见，黑格尔的思想属于当时德国资产阶级营垒中的先进部分，而不象某些人指斥的那样，代表着反动的封建的容克贵族的利益。

一八〇七年，"黑格尔哲学的真正诞生地和秘密"[5]——《精神现象学》出版问世。由于战争影响，耶那大学停课，黑格尔由同乡尼泰默介绍前往巴伐利亚担任《班堡日报》编辑约一年半。次年起转任纽伦堡文科中学校长，先后开设哲学、古典文学、高等数学、法学、宗教、伦理学、逻辑学等课程。

---

① 《马克思恩格斯全集》第四卷第52页。

② 同上书第二卷第636页。

③ 1806年10月19日给尼泰默的信，转引自《外国哲学史研究集刊》第一辑第202—203页。

④ 1814年4月29日给尼泰默的信，转引自同上书第203页。

⑤ 马克思：《1844年经济学-哲学手稿》，第112页。

一八一一年编成《哲学入门》讲义。同年十月，与纽伦堡元老院一位议员之女玛丽·冯·图赫结婚。一八一二年到一八一三年，黑格尔哲学体系逐渐成熟，《逻辑学》（大逻辑）第一卷上、下册先后于纽伦堡出版。从此，黑格尔哲学在德国学术界引起重视。

一八一五年拿破仑垮台后，整个欧洲普遍出现反革命统治的复辟，如同恩格斯所说："各国的反革命都掌握了政权，……各国的内阁都由封建贵族统治着"①。德国也进入复旧时期，封建贵族加强了反动政治统治和思想钳制，资产阶级进一步与之谋求妥协。在这样一种黑暗的、恐怖的政治气氛下，黑格尔的思想开始向右转。一八一六年，黑格尔先后收到海德堡、爱尔兰根、柏林三所大学的聘书，于是辞去中学校长之职，赴海德堡大学任哲学教授。在就职演说中他公开美化"普鲁士国家就是建立在理性基础上的"，表现出他思想中保守趋向的抬头。在海德堡两年间，黑格尔的教学与著述取得了丰硕成果。一八一六年起讲哲学史，此后共讲九次，《哲学史讲演录》即据历次讲稿整理而成；一八一七年开始讲授美学课，此后在一八二〇、一八二三、一八二六、一八二九年又讲过四次；他完成并出版了《逻辑学》第二卷；发表了《评一八一五年和一八一六年符腾堡王国等级议会的讨论》一文，一方面批评了符腾堡议员顽固复辟封建法制的态度，肯定了法国大革命时国民议会的原则，另一方面也赞扬了普鲁士国王向民众让步的立宪立场，暴露出一定程度的妥协倾向；他还动手写《哲学全书纲要》及序言，于一八一七年出版。《全书》包括《小逻辑》、《自然哲学》和《精神哲学》。

一八一八年黑格尔应邀赴柏林大学任哲学教授，在柏林度过了他一生中最后十三年。他先后开设了自然哲学、法哲学、

① 《马克思恩格斯全集》第二卷第647页。

宗教哲学、历史哲学、心理学、哲学史、美学等许多课程，完成了他独立的、庞大的绝对哲学体系。一八二一年，他在世时出版的最后一部重要著作《法哲学原理》问世。这部著作系统地论述了黑格尔晚年渐趋保守的国家观和伦理观，提出了"凡是现实的都是合理的，凡是合理的都是现实的"著名论点。由于资产阶级自由派和普鲁士当局从"左"右两个方面误解了它的深意，黑格尔从此被奉为"普鲁士官方哲学家"。但是，实际上，即使在黑格尔这部最保守的著作中，当他"宣称君主立宪是最高的、最完善的政体时，德国哲学这个表明德国思想发展的最复杂但也最准确的指标，也站到资产阶级方面去了。换句话说，黑格尔宣布了德国资产阶级取得政权的时刻即将到来"①。

黑格尔晚年的讲课，吸引了许多学生，逐渐形成黑格尔学派，黑格尔主义风行一时，柏林大学因此而成为当时德国哲学的中心。一八二六年，他的学生为他与歌德举办联合生日庆祝会，说明他当时学术地位之高。一八二九年，黑格尔出任柏林大学校长，达到他一生地位与声誉的顶点。

说来也怪，如此沉缅于抽象思维王国的黑格尔却从未放弃过对文学艺术的爱好。他一生结交过许多文艺界的朋友，也不轻易放过欣赏文艺作品的机会。他对歌德一向很崇拜，早在耶那时期就见过歌德，他的《精神现象学》曾受到歌德的重视；在他成名之后，与歌德的书信往来逐渐密切起来，并专程拜访过歌德；他很推崇歌德在文学艺术方面的伟大贡献与自然科学研究的某些创见（如色彩学）；他曾写信给歌德，说自己的精神发展深受歌德影响，并自称在精神上是歌德的"儿子"。与歌德的交往无疑有助于黑格尔美学思想的完善和深化。他与诗人荷尔德林的友谊更为深挚。他之接受荷尔德林的帮助去法

① 《马克思恩格斯全集》第八卷第16—17页。

兰克福，原因之一就是该城丰富的音乐戏剧生活吸引了他。艺术鉴赏的实践丰富了他对艺术的感性知识。柏林时期，黑格尔经常参加青年音乐家门德尔松家的星期日音乐晚会，有时还到剧场去听音乐，莫扎特的作品是他最喜爱的。他还与柏林文艺界人士洪堡、格林姆等有交往。为了准备美学课，他系统钻研过文克尔曼等人的造型艺术史著作，对雕塑、绘画相当熟悉。晚年他曾游历巴黎，参观过罗浮宫的艺术展览，为之赞叹不已。至于德意志与欧洲文学史上的大量优秀作品，他更是喜爱和熟悉。这一切，对黑格尔美学体系的形成奠定了坚实的艺术学基础。

一八三〇年，法国爆发七月革命，推翻波旁复辟王朝。年迈的黑格尔又一次表示了同情和支持。他说波旁王朝“这种滑稽戏演了十五年”，随着它的覆灭，“人们疲倦的心情能满意地庆幸一切战乱结束，重过太平生活”①。这就是说，他肯定法国资产阶级新秩序的恢复和重建。

一八三一年，由于德国流行霍乱病，黑格尔不幸被传染，于十一月十四日与世长逝。世界思想史上一颗灿烂的哲学巨星陨落了。

综观黑格尔的一生，他的社会、政治、哲学思想的倾向，从总体上说，是德国资产阶级的典型代表。他是时代的骄子。他同歌德一样有着极其丰富的生活经历，除了七年战争外，狂飙突进运动、法国大革命、拿破仑战争、普鲁士改革、德国解放战争和复旧，以及法国七月革命等重大事件，黑格尔都亲身经历或体验过，动荡的政局、风云变幻的时代、起伏更迭的社会思潮，在他人生的长途和思想演进的道路上留下了一道道清晰的痕迹，对他那复杂深刻的思想体系的形成产生了重大的影响。

---

① 《历史哲学》第498页。

作为德国资产阶级的思想前驱，德国资产阶级的两重性在他身上打下了最明显的印记。由于德国资产阶级形成于“欧洲其他各国资产阶级在政治上已开始衰败的时期”①，所以当它在与封建势力对峙、要求革命的同时，已经开始与新兴的无产阶级相对立了。德国资产阶级有着先天的不足，它的两重性是与生俱来的。在对待法国革命和拿破仑战争的态度上，德国资产阶级的革命要求与妥协性，表现得淋漓尽至。黑格尔也不例外。他开始热情支持法国革命，后来则对雅各宾派的采用暴力表示不满，且称民众为“乌合之众”。然而，他比同时代绝大多数思想家和优秀贵族代表的高明之处在于，他始终未走到同法国革命、拿破仑疯狂敌视的地步。德国资产阶级两重性的另一主要表现便是他们把法国资产阶级实践的政治革命变成德国的纯理论的思想革命。法国也有过作为政治革命先导的哲学革命，可那是直接导向实际斗争的，是要冒坐牢杀头危险的，它的代表大多数本身就是革命活动家。在德国，哲学革命虽然也反映了德国资产阶级反封建求发展的变革要求，但是第一，它只停留在哲学范围内作一种理论的呼吁；第二，这种理论是以抽象思辨形式为特征的，所以革命要求反映得较为曲折和隐蔽；第三，哲学革命的代表们“是一些教授，是一些国家任命的青年导师”②，他们的著作可以公开出版，也较少政治风险。这反映了德国资产阶级的软弱、胆怯与妥协。作为德国古典哲学的完成和“顶峰”③的黑格尔哲学，这种两重性表现得尤为充分。一方面，他的体系把辩证法发展到高峰，表现了最强烈的变革现状的革命意愿；另一方面他又把思辨的唯心体系推到极点，窒息与扼杀着辩证法的革命内核。晚年，随着其思想

① 《马克思恩格斯选集》第十六卷第450页。

② 《马克思恩格斯全集》第四卷第210页。

③ 同上书第三卷第63页。

趋于保守，他的体系“甚至在某种程度上已经被推崇为普鲁士王国的国家哲学”①（其中包括愚蠢的当局对黑格尔哲学革命内核的不懂与误解）。他的思想虽然很深刻，“可是由于他过分埋头于抽象问题，而未设法摆脱他的时代——旧的政治制度和宗教制度复辟的时代——的偏见”②。这是时代大树上结出的一个苦果。总之，无论就黑格尔思想的进步方面还是保守方面看，他都是那个时代德国资产阶级的典型思想代表。恩格斯说得好：“歌德和黑格尔各在自己的领域中都是奥林帕斯山上的宙斯，但是两人都没有完全脱去德国的庸人气味。”③恩格斯的这一评价是极为精当的。后面我们将会看到，黑格尔的美学同样扮演了双重角色：既是那个时代美学王国中的宙斯，又常常散发出“庸人气味”。而这，归根到底，应当从他所代表的德国资产阶级的两重性中去寻找答案。

①③《马克思恩格斯选集》第四卷第210、214页。

②《马克思恩格斯全集》第一卷第588页。

二 黑格尔的美学在其哲学体系中的地位

黑格尔哲学是一个包罗万象的庞大的客观唯心主义体系。美学只是其中一个环节或组成部分。这个体系的核心和灵魂是绝对精神。他的全部哲学都是对绝对精神发展和运动过程的描述。

什么是绝对精神呢？与唯物主义者相反，黑格尔认为，世界的本原不是物质而是精神、思想，精神、思想是第一性的，物质只不过是精神、思想的派生物、创造物。他批评唯物主义“总是以为那与已对立，感官可以觉察的、如这个动物、这个星宿等，是本身存在，独立不倚的。反之，却以为思想乃是依赖他物，没有独立存在的。但真正讲来，那感官可以觉察之物才是真正附属的，无独立存在的，而思想乃正是原始的、真正独立自存的”①。不过，他与主观唯心论者不同，他的“思想”、“精神”不是指个人的主观思想和精神，而是指独立于个人之外，在自然界和人类出现之前就已存在并将永恒存在下去的“客观的思想”，这种“思想”构成了整个客观世界（包括自然界、人类社会和思维）的内在本质和本原。黑格尔说：“思想不唯构成外界事物的实质，而且又构成精神现象的普遍实质”，“当我们认思想为一切自然和精神事物的真实共相时，

① 《小逻辑》第130页。

则思想便统摄这一切而为这一切的基础了”①。黑格尔把派生整个客观世界并构成现实世界内在本质的这种无所不包、无所不能的客观精神称为绝对精神（或绝对观念、绝对理念）。很明显，这个创造万物的绝对观念不过是换了哲学服装的“上帝”而已。正如列宁所说：“脱离了人和在人出现以前的观念、抽象的观念、绝对观念，却是唯心主义者黑格尔的神学虚构”②。

但是，黑格尔的绝对精神论又是辩证的。在他看来，绝对精神或绝对理念不是一个抽象、孤立、静止、僵死的精神实体，而是一个包含矛盾运动的活生生的统一体。他说，绝对理念不但是实体，而且“在本质上即是主体”③。他的意思是，绝对理念不但是客观存在着，而且是能动的，处于不断运动之中的。因为绝对理念自身就包含（潜藏）着一切差别和矛盾，因而也包含着对自身的否定性，“实体作为主体是纯粹的简单的否定性，唯其如此，它是单一的东西分裂为二的过程或树立对立面的双重化过程”④。正是这种内在的矛盾和否定性推动着绝对理念不断一分为二，不断变化、发展。可以说，永恒的矛盾运动就是绝对理念的存在方式。黑格尔说，“精神的本质在于它的存在就是它的活动”⑤，绝对理念“作为主体，真实的东西仅仅是辩证的运动，亦即这个产生自身的、发展自身的、回到自身的进程”⑥。他并把绝对理念运动的基本规律概括为“正、反、合”的三段式。精神、理念在每一具体发展过程（概念）中，一开始矛盾还潜在着，概念还处于自身同一的肯

---

① 《小逻辑》第91页。

② 《唯物主义与经验批判主义》第225页。

③④ 《精神现象学》（上）第15、11页。

⑤ 《哲学史讲演录》第一卷第36页。

⑥ 转引自《十八世纪末—十九世纪初德国哲学》第240页。

定状态，这是“正”；由于其内部包含着自己的对立方面，因而发生对前一阶段概念的否定，这时矛盾暴露了，是谓“反”；“正”与“反”把概念中潜在的对立因素展开了，双方处于斗争状态，由于各自坚执一面，都有片面性，于是概念发展进入第三阶段“合”，即对正、反两阶段的片面性予以再否定，也即否定之否定。这种否定是积极的，只否定其片面性和消极方面，而保存其合理性与积极方面，又叫做“扬弃”。绝对理念的全部运动都是按这个三段式进行的。正是通过一个个三段式的概念运动（不同范围、不同层次）序列，绝对理念的内容越来越充实、丰富、深刻、完善。这就是黑格尔揭示的精神运动的辩证法。尽管黑格尔这个精神发展的三段式有牵强附会之处，但如同马克思、恩格斯所说，“黑格尔常常在思辨的叙述中作出把握住事物本身的、真实的叙述”①，三段式所揭示的精神发展的一般历程和矛盾规律、否定之否定规律，却真实地反映了一切客观事物发展的辩证过程和规律。黑格尔辩证法的合理内核在于，发现了世界处于无止境的永恒的矛盾运动和变化发展之中，而且这种运动和变化是有规律可寻的。这就彻底打破了长期以来形而上学对人类思想的禁锢和统治，是人类精神的一次解放。恩格斯说：“黑格尔第一次——这是他的巨大功绩——把整个自然的、历史的和精神的世界描写为一个过程，即把它描写为处在不断的运动、变化、转变和发展中，并企图揭示这种运动和发展的内在联系。”这是对黑格尔辩证法的“划时代的功绩”②的崇高评价。

黑格尔的绝对精神不但是辩证的，而且不是一个与现实世界隔绝的神灵，而是就生活在尘世之中，是主宰着全部自然界与人类社会生活的天使。绝对理念就是理念的运动过程，而整

① 《马克思恩格斯全集》第二卷第76页。

② 《马克思恩格斯选集》第三卷第63页。

个世界都是从绝对理念的运动过程中产生出来的。绝对精神（理念）好比一个在宇宙洪荒间巡游的天使，他的巡游历程创造出了整个现实世界。这个巡游历程或路线分三个阶段，即逻辑阶段、自然阶段和精神阶段。

逻辑阶段，是绝对理念处在纯思想的阶段，它只通过纯粹思维和纯粹理论的形式来展开自身，它在这一阶段里的运动纯然是从一个抽象概念或逻辑范畴向另一个抽象概念或逻辑范畴过渡和演化。这种纯概念、范畴的生展取决于绝对理念内部潜在的矛盾，是绝对理念的自运动、自生展。黑格尔把这种运动概括为“存在”（正）→“本质”（反）→“概念”（合）的逻辑序列，这三段的每一段又分为若干小三段，完整地组成理念由单一到复杂、由贫乏到丰富、由片面到全面、由抽象到具体、由肤浅到深刻的发展过程。黑格尔认为理念在逻辑阶段的发展展示了未来自然界和人类社会存在、发展的基本规律和内在依据，或者说为未来自然和人的发展立了法。这当然是“头足倒置”的，因为，概念、范畴的逻辑发展是自然界、人类社会发展在人类思维中的反映和积淀，而不是自然界、人类社会按某种前定的逻辑格局或概念模式发展的。当理念巡游完逻辑阶段，充分展示了自己的全部丰富性后，就要自我否定，突破纯思维的界限，“异化”或“外化”为与自身相反的自然界。理念就进入第二阶段的巡游。

自然阶段，实质上是理念按自身的内在（逻辑）规律对象化、实现自己，创造出一个外在自然界。这一阶段，理念不再以抽象的概念形式出现，而以自然物质的感性形式出现。理念在这阶段中的巡游过程也即自然界的生成、发展过程，黑格尔概括为机械性（正）、物理性（反）、有机性（合）这样一个三段式。到有机阶段，产生了生命。黑格尔认为，理念的本性是精神性的，因而它在自然物质阶段的巡游是不自由的、违反它本

性的，所以它必然要冲破物质外壳的束缚，重返精神领域。理念对自己自然存在的再否定是通过生命的进化（地质有机体→植物有机体→动物有机体）完成的。当动物有机体的最高阶段人出现后，绝对理念就依附于人的自我意识而超越自然界，返回精神界，开始第三阶段的巡游。

精神阶段，实质上即人类社会阶段。理念在这一阶段已以完全不同于前两阶段的装束出现，它是逻辑与自然、概念与物质的具体统一，包含着前两阶段的全部丰富性。它在逻辑阶段是超时空的纯概念，在自然阶段是有空无时的纯物质，到精神阶段则具体活动在时空之中，活动在精神与物质统一、人与自然统一的社会之中。理念在人类社会中的巡游又经历了主观精神（个人意识）、客观精神（社会制度和意识）到达绝对精神。这又是一个三段式。绝对精神是主观精神与客观精神、个人与社会的统一，是理念发展的最高阶段。至此，绝对理念在整个客观世界的漫长游历就要结束了。它经历了逻辑（精神）的外化（自然）和外化的扬弃、返回到精神（社会）这样一个否定之否定的过程后，“不仅没有因它的辩证的前进而丧失什么，丢下什么，而且还带着一切收获和自己一起，使自身更丰富、更密实”①。

由此可见，黑格尔的绝对理念囊括了整个自然界、社会和思维，它本身就是整个客观世界，它就存在于客观世界的全部发展过程中。如果说黑格尔的绝对精神是神的话，那么，它也是一个入世的神，而不是一个出世的神。唯其如此，黑格尔的绝对理念论常常能在颠倒、歪曲的叙述形式下真实地揭示客观世界的某些本质和规律。

黑格尔的绝对理念论又是本体论与认识论的统一。上述绝对理念的运动过程不仅是客观世界的产生、发展过程，而且是

①《逻辑学》（下）第549页。

对这个世界的认识——客观真理的发展过程。黑格尔认为，“精神的事业就是认识自己”①。理念作为思想，就是客观事物的本质；作为主体，就能创造以自己为本质的对象（客体）。理念、思想在对象中展开自己、实现自己时也就认识了自己。真理是理念对自己的认识。真理本身也是一个过程，即理念不断对象化自身、同时又不断认识自己的过程。所谓“真理是它在其自身中的运动”②，“真理就是它自己的完成过程”③，就是这个意思。理念随着在逻辑、自然、精神阶段的自生展、自运动，一方面具有越来越丰富、具体的内容，另一方面也越来越深刻、全面地认识自己，越来越趋向于最高真实，越来越接近于绝对真理。当理念运动到绝对精神阶段时，它已充分地把自己的潜在矛盾展开因而实现了自己，回复到了自身，同时也就全面、具体地认识了自己，这标志着绝对真理的完成。黑格尔的绝对真理论虽然是唯心的，但他关于真理是发展的，绝对真理是无数相对真理发展之总和的思想，却是辩证的、深刻的。在他之前，还没有一个人能够如此辩证地解决真理的相对性与绝对性的关系问题。

由于绝对精神和绝对真理阶段同美学关系特别大，所以这里再稍微多说几句。如前所述，绝对精神是从纯思想逻辑阶段自身超出、自身分离（异化）为自然界，同时又自身回复到精神界的过程。黑格尔认为，精神这种追求自身回复的内在要求是“它的最高的、绝对的目的”，天上人间发生的一切具体事物“都只是力求精神认识它自身，使自己成为自己的对象，发现自己，达到自己，自己与自己相结合”④。自由是不依赖他物。当理念运动达到绝对精神阶段——精神发展的最高阶段——时，它就获得了完全的自由。因为第一，精神性的理念已

①④《哲学史讲演录》第一卷第36、28页。

②③《精神现象学》（上）第31、11页。

摆脱一切物质外壳的束缚，消除了异化，完全回到自己家里，无拘无束，自由自在，自己决定自己；第二，精神追求的最高目的业已达到，理念的内在性已充分实现了出来；第三，它不再受他物左右，完全以自己为对象，充分发现和认识了自己，登上了绝对真理的光辉顶点。因此，“精神在这里是绝对自由的”①。绝对地自由、自决和无限（不受他物限制，而把一切限定都包括在自身之内），就是绝对精神的基本特点。

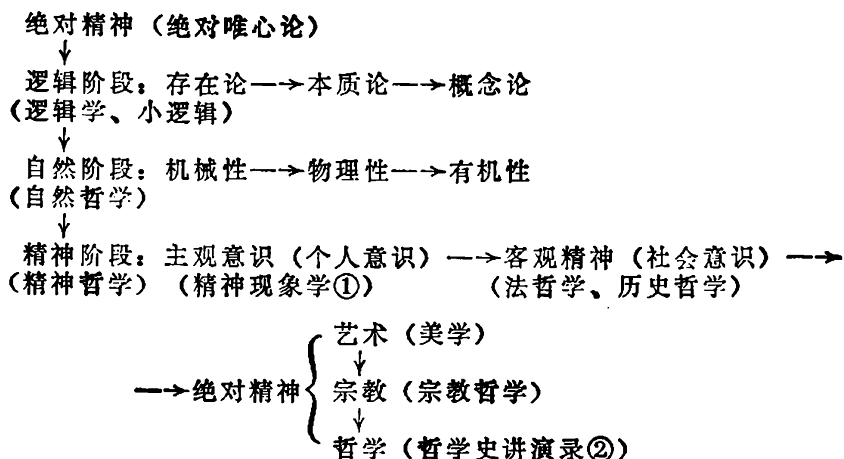
绝对精神阶段又包括艺术、宗教、哲学三个小段。它们是绝对精神实现、回复、认识自己的最后三个环节或领域，黑格尔也称之为绝对心灵的三个领域。他认为，艺术“在内容上和专门意义的宗教以及哲学都处在同一基础上”②，或同一层次上，都是绝对真理实现自己、认识自己的方式。三者的区别只能“从它们使对象，即绝对，呈现于意识的形式上见出”，也即从它们认识、把握绝对真理的形式、途径上见出。艺术通过形象或“感性观照的形式”认识绝对；宗教通过“表象的意识”认识绝对，哲学则以“自由思考的”形式认识绝对③。黑格尔认为，艺术和宗教的认识方式都还未脱尽感性形态的残迹，还没达到最高的精神性认识；只有哲学的概念方式本身是纯精神性的，最合乎精神本性，因而才是最完满的认识方式。到了哲学，不仅绝对理念发展到了最高阶段，绝对真理也最终完成并被精神完全认识。黑格尔的全部哲学体系至此也告完成了。

黑格尔的哲学体系，按照对绝对理念运动不同阶段的描述，划分为：（一）逻辑学，描述绝对理念在逻辑阶段的发展，主要著作有《逻辑学》和《小逻辑》；（二）自然哲学，描述理念在自然阶段的发展，主要著作有《自然哲学》；（三）精神哲学，描述理念在精神阶段的发展，主要著作有《精神哲

①《哲学史讲演录》第一卷第28页。

②③《美学》第一卷第129页。

学》。另有《精神现象学》（描述主观精神的发展），《法哲学原理》和《历史哲学》（描述客观精神的发展），以及《美学》、《宗教哲学》、《哲学史讲演录》（分别描述绝对精神在艺术、宗教、哲学中的发展）。黑格尔整个哲学体系和主要著作的情况可大略归纳为以下图表：



从表中可以看出，以艺术作为研究对象的美学在黑格尔哲学体系中的地位是：第一，美学是一门真正的思辨性的科学。美学作为哲学科学的一个分支，同其他哲学部门共同处于绝对精神的最高完成阶段，因而是一门运用概念来认识绝对精神的真正科学。黑格尔说："科学只有通过概念自己的生命才可以成为有机的体系"③，"真正的思想和科学的洞见，只有通过概念所作的劳动才能获得"，只有概念才能产生知识的普遍性，而这种普遍性"是已经发展到本来形式的真理，这种真理能够成为一切自觉的理性的财产"④。美学虽以艺术为研究对象，但美学不同于艺术，艺术只是对绝对精神的感性观照方式，但美学则是对艺术的理性研究，是建立在概念的普遍性

---

①② 按：《精神现象学》同时又是黑格尔整个哲学体系的导论；绝对精神的哲学阶段的著作，准确地说，应包括黑格尔的全部哲学著作。

③④《精神现象学》（上）第35、46页。

基础之上的。因此，美学作为一门科学的地位便牢固地确立了。第二，美学在研究对象上与其他科学有所不同，它以绝对精神的低级形式艺术作为考察的中心。美学既然以艺术为研究对象，它的地位也就被确定了：它是黑格尔哲学体系中重要的不可缺少的一个组成部分，但与宗教哲学和狭义哲学相比，还不是最重要、最关键的一部分。第三，美学科学成为哲学科学的一个独立的、不可忽视的分支。美学自一七五〇年鲍姆伽通创立成为一门独立学科后，呈现出一种不稳定的发展状态，或者仍然完全依附于哲学，或者与哲学相脱离、相并列，或则蜕变为一种注重鉴赏与技巧的具体艺术理论，虽然一时间大家都喜欢用"美学"的名称，但在多大程度上可以称之为独立的科学，则很难说。从康德开始，重又把美学纳入哲学体系，作为认识论与伦理学之间的中介学科，费希特、谢林也很重视美学，但只是到了黑格尔，美学才既成为他哲学体系的有机组成部分，又具有相对的独立性，是属于广义哲学范围的一门艺术科学。它在黑格尔整个哲学体系中不再是可有可无的一个无足轻重的附庸，而是缺少美学，黑格尔整个哲学体系就崩塌了一角，就缺乏体系的完整性和严密性了；同时，它又不同于形形色色的具体艺术理论，而是站在哲学高度对艺术进行理论概括，所以黑格尔的美学又是艺术哲学；而且，在整个体系中，美学也不是与其他哲学部门无关的孤立的学科，而是与其他各门科学紧密联结、互相交叉，既有各自在体系中的确定位置，又从不同层次、侧面联成一个首尾呼应的科学系统。这样，美学才在真正意义上成为一门既有相对独立性、又有系统性的科学。这在美学学科从独立走向科学、系统方面迈出了重要的一步，是美学发展史上的一个贡献。

三　黑格尔前期美学思想概述

黑格尔的美学思想经历了一个漫长的萌芽、生成和发展的过程。以黑格尔第一部成名著作《精神现象学》为界，我们可以把他的美学思想分为前后两个时期。这里首先对黑格尔前期（包括《精神现象学》）的美学思想作一个粗线条的勾勒和初步的探讨。

黑格尔的青年时代，正处在德国文学和哲学空前繁荣之际，也是各种美学思想活跃萌生、搏斗较量、此长彼消的时代。十八世纪三十年代以后，高特雪特为首的一味仿法的古典主义文艺思潮被击败，莱辛为代表的市民戏剧开始占领民族舞台；七、八十年代"狂飙突进"运动席卷整个德国，涌现出一大批积极浪漫主义的文艺作品，全面扫荡僵死、陈腐的古典主义文艺，青年歌德的《少年维特之烦恼》、《葛兹·封·伯利欣根》，青年席勒的《强盗》、《阴谋与爱情》等杰作不但在思想内容上充满了反封建的革命精神，而且在艺术形式上也冲破了古典主义的清规戒律；赫尔德等为实现民族统一，开拓了发掘、整理民间文艺的新领域，为德国文坛注入了一股清新的空气。九十年代以后，随着法国大革命的失败和德国文艺界思想、政治上的向右转，以史莱格尔兄弟、蒂克、诺伐里斯等人为代表的消极浪漫主义文艺思潮抬头，他们的作品以自我为中

心，远离现实，面向过去，缅怀中世纪，致力于吟颂封建的、教会的生活，充满着恐惧革命、人生无常、玩世不恭、抑郁悲观的病态情绪，形式散漫放浪，形象扑朔迷离，语言模糊怪诞，意趣神秘莫测。海涅一针见血地批評这种消极浪漫主义文艺"是中世纪文艺的复活"，"是一朵從基督的鲜血里萌生出来的苦难之花"①。与此同时，歌德、席勒为代表的进步文艺家在恢复古典主义的旗帜下，遵循现实主义原则，追求人道主义理想，创造出一系列古典现实主义的杰作，如歌德的《哀格蒙特》、《伊菲革尼娅》、《威廉·麦斯特的学习时代》、《浮士德》，席勒的《堂·卡洛斯》、《华伦斯坦三部曲》、《奥里昂姑娘》、《威廉·退尔》等，同消极浪漫派相对抗，使德国文坛保持着健康、积极的主流。

那个时期的德国哲学也空前繁荣。德国古典哲学的前驱康德的批判哲学诞生了；接着，费希特的"自我哲学"和谢林的"同一哲学"也先后问世。

随着文艺与哲学的发展，美学思想也分外活跃。自一七五〇年鲍姆伽通创立《美学》以来，德国美学的发展异常迅疾。文克尔曼首先把美学理论与艺术实践紧密结合起来，开辟了美学研究的新方向，他的《古代艺术史》从市民阶级的民主主义理想出发，对希腊造型艺术的成就作了高度的评价和精辟、深入的审美分析，对德国和欧洲的美学思潮产生了深远的影响。莱辛把德国启蒙主义美学发展到高峰，他的《拉奥孔》与《汉堡剧评》严厉抨击了封建专制主义，从造型艺术、诗和戏剧各个领域全面批驳了古典主义艺术教条，创立了古典现实主义美学理论，为建立德国民族文化作出了巨大贡献。"狂飙突进"运动的理论代表赫尔德批判了康德的主观唯心主义和形式主义的美学观点，论证了群众在文学艺术方面的创造作用，提

① 《论浪漫派》第5页。

出了艺术发展的历史主义原则。与此同时，德国古典美学也迅速发展起来。康德徘徊于英国经验主义和大陆理性主义美学、古典主义和浪漫主义之间，他从先验唯心主义认识论出发，把艺术和审美活动看作沟通自然界必然王国和精神界自由王国之间的桥梁，并对美和崇高作了超功利的形式主义分析，为浪漫主义文艺运动和以后的资产阶级形式主义、非理性主义思潮奠定了理论基础。但是康德美学中包含着的许多辩证因素及对天才、自由、感性、形式等的强调，也反映了资产阶级反封建的要求。成熟于法国革命失败后的费希特哲学强调“自我”的独立、无限、自由和“理智的直觉”，谢林哲学则把统一主客体为一体的“绝对”（客观精神）看作创造客观现实世界和审美理想世界的造物主，把艺术活动和审美活动看作最高的理念活动，因此，认识世界只有通过艺术或审美的直觉，艺术创造全凭天才和灵感。费希特、谢林的美学观点直接为消极浪漫主义文艺提供了精神支柱。歌德的美学思想基本上是古典现实主义的，他认为美在客观现实中，艺术来源于现实而又高于现实，他发展和完善了莱辛创立的现实主义创作原则，推崇希腊古典艺术和莎士比亚等文艺复兴时期的优秀艺术，反对主观、病态、感伤的消极浪漫主义文艺。席勒后期在创作上受到歌德影响而趋向于古典现实主义，但在美学观上深受康德影响，并把康德的主观唯心主义美学客观唯心化，他的美学贯穿着人道主义精神，从人性分析出发，赞美体现了人性完满的古代素朴诗（偏重于客观现实），批评了折射出人性分裂的近代感伤诗（偏重于主观感情）；他的《美育书简》把审美教育看作调和分裂了的人性，使人从盲目受必然束缚的状况中解放出来，变为人格完满的自由人的必由之路。

青年黑格尔就面临着这样一个文艺和美学思潮错综交叉、相互交锋、频繁更迭、目不暇接的局面。在各种理论、体系、

思潮、观点的交织影响、熏陶和感染下，勤于思索的青年黑格尔，从民主主义、启蒙主义的理想出发，有选择地吸收了丰富的营养，逐步地形成了自己独特的美学观点。青年黑格尔没有系统的美学专著，他的美学观点散见于各种哲学、宗教、政治论著之中。概括起来，主要有以下五方面：

第一，从资产阶级共和主义和民主主义立场出发，崇拜和向往古希腊共和制度下的人格和艺术。

青年黑格尔接受了启蒙主义思想影响，政治上向往民主共和政体，思想上遵循理性主义精神，追求人道主义理想。所以，德国封建专制主义的黑暗现实，成为他猛烈抨击的对象。为了改造黑暗的现实，他找到了古希腊罗马人作为理想的蓝本。崇古贬今成为他早期政治、哲学、宗教和美学思想的一个重要特征。

早在中学时期的论文《论古代诗人与近代诗人不同的某些特征》中，黑格尔就将古今诗人加以对比，认为古代诗人的一个主要特征是单纯性或素朴性，其作品直接取材于个人的经验和生活，如实地展现事物原貌，写作时无清规戒律，人人有独创性；近代人则脱离直接经验而专靠书本材料作空洞的抽象，因此古代诗人优于近代诗人。另一篇《论阅读古希腊罗马古典作家的作品对我们的益处》更突出了希腊文化的崇高，认为罗马文化只是希腊的摹仿，而近代文化则走向堕落。原因是不同时代环境不同，人类精神发展因而发生了变形，希腊人健康、完整的自然意识蜕变为近代人病态、分裂的人为意识，失去了前者的素朴性。因此，古代艺术高于近代艺术。

十八世纪九十年代，黑格尔先后完成了《人民宗教和基督教》、《耶稣传》、《基督教的实定性》等宗教哲学著作。对这些著作历来存在不同的评价。如最早发现这些著作的狄尔泰

就竭力把这三篇著作解释为亲基督教的"神学著作"①。而卢卡奇则认为"它们的基本倾向是反对基督教的"②。古留加认为前两种看法都失之于简单化，主张黑格尔当时思想是矛盾和复杂的，所以会在写两篇反基督教的论著中间创作了一篇"几乎是亲基督教"的《耶稣传》③。我倾向于卢卡奇的看法。我以为不能只从形式上看问题，为耶稣立传并不等于"亲基督教"，实际上，黑格尔笔下的耶稣同圣经里的耶稣形象已大相径庭，他成了一个崇尚理性、尊重人的道德自由、勇于反权威的启蒙思想家。所以，这三部著作的基本倾向是一致的。它们主要批判了当时占统治地位的基督教神学思想，并力图从整个社会和精神发展的联系中去研究宗教产生和演变的历史过程，显露出青年黑格尔对历史主义方法的初步掌握。其中，关于古今宗教的对比，也包含着他从人道主义出发的崇古贬今的社会政治思想和美学观点。

在这些著作中，黑格尔热情赞扬古希腊罗马表现人类自由尊严和理性的"人民宗教"，愤怒谴责近代"实定"基督教扼杀道德自由、剥夺人的理性、践踏人类尊严的罪恶；还深刻地揭示了产生古今宗教的不同社会制度和思想基础：人民宗教生长于古代自由的共和国体制中，"实定的"基督教产生于专制主义的制度下。他说，在希腊罗马共和体制下，人民是自由的人，他们的法律、首领、战争及一切行动都是他们自己决定的，他们"在公共生活和私人生活上每个人都是自由的人，每人都按自己的法则生活。"④这表达了黑格尔对希腊民主政治和独立人格的无比崇尚。不过，他把希腊从史诗时代一直到城

① 《黑格尔青年时期的历史》，《狄尔泰文集》莱比锡1921年版第18—36页。

② 《青年黑格尔》柏林1954年版第38页。

③ 《黑格尔的宗教哲学》，《国外黑格尔哲学新论》第380页。

④ 《黑格尔著作》法兰克福1971年版第一卷第205页。

邦民主政体时期统统看成"共和国"时代，不自觉地混淆了希腊罗马奴隶制共和国同氏族无阶级社会的区别，美化、理想化了奴隶制的共和政体，以表达他最现代的资产阶级民主主义和共和主义理想；但也确实揭示了奴隶制民主政体的某些重要特征。他认为，当罗马一旦进入帝国时期，共和制崩溃，整个社会就腐败、堕落了，"国家机器的统治权已交给少数公民"，广大人民"只是作为个别的齿轮起作用"，其价值是微不足道的，"一切活动，一切目的现在都和个人的东西相关"，"一切政治自由都取消了；公民权只提供了一种私有财产保护权，私有财产现在充满了公民的整个世界"①。时代、社会制度的巨变，导致了宗教的兴衰更替，"希腊和罗马的宗教只是一种适于自由民众的宗教，随着自由的丧失，这种宗教的意义、力量和它对人们的适宜性也必然会消失"②。这时，适应于罗马帝国专制主义的基督教就应运而生了。基督教作为一种扼杀自由的、私人的宗教，在专制主义的土壤上能得到迅速广泛的传播，一点也不奇怪。

从古代宗教和基督教的这样一种历史对比中，黑格尔自然而然地引申出崇古贬今的美学观点。他高度崇扬古代艺术，把体现着个性自由的古希腊艺术看成美的典范，认为在那里"神的形象表现着最高的美的理想。神的优美体态……都是以人的存在和生活的最高力量描绘出来的，没有一幅描绘死亡的画像，——温顺的保护神的死亡的丑恶面容，在他们那里乃是幻梦的同胞兄弟"③。他以建筑艺术为例，指出古希腊城邦街道宽阔，广场宏伟，神庙优雅、美丽、崇高，建筑风格素朴、自然、明亮、充满生活欢悦的气氛，显示出这些建筑的居住者是真正自由的公民。一句话，在他看来，希腊城邦是自由的政

①②《黑格尔著作》第一卷第205—206、204页。

③ 诺尔编：《青年黑格尔的神学著作》第358—359页。

体，希腊宗教是人民的宗教，希腊人有独立自由的人格，希腊艺术是美的典范。在这里，宗教与艺术融为一体，放射出美的光华。相反，“实定”的基督教由于取消个性自由、践踏人类尊严，所以本质上是与艺术和美敌对的。他说，在基督教建筑中，城市街道狭窄，房屋狭小阴暗，给人一种压抑感和孤寂感，哥特式教堂建筑固然较宏大，但其基本风格是一种令人恐怖的崇高，显而易见，这里居住的是些不自由的人。天主教祈祷仪式中亦有一些美的东西，如芬芳的薰香、美丽的圣母像等，但这一切“都是从希腊人和罗马人那儿承袭下来的”①。不独建筑如此，绘画亦如此。黑格尔认为，中世纪没有真正崇高的绘画形象，中世纪画家“假如描绘变化着的面部表情——或悲或喜，那么这种描绘也都是挤眉弄眼的讽刺画和肌肉的痉挛。绘制过大量绘画的画笔好象专门用于描画黑夜、阴暗的景色，欢快的幻想并未能使它们生动起来”②。产生这种病态艺术的原因在于基督教违背人性、束缚人的心灵自由。他说：“我们的宗教培养的是天上的公民，要求他们总是翘首向上，因此，这种宗教是与人类感情格格不入的”③。由此可见，黑格尔把古代艺术的美与近代艺术之丑这种对立，归因于古代政治、宗教的自由和近代政体、宗教的专制。他那崇古贬今的美学观点，源出于他那共和主义、民主主义的社会理想和政治、宗教立场，他企图用古代民主政体的理想来改造封建专制主义的现实，建立起古典式的现代资产阶级民主共和国。这是穿着古人的服装扮演最现代的角色。这当然只能是一种空想。马克思曾批评法国革命时的雅各宾党人“混淆了以真正的奴隶制为基础的古代实在论民主共和国和以被解放了的奴隶制即资产阶级

---

①② 《青年黑格尔的神学著作》第359、358页。

③ 《青年黑格尔的神学著作》第27页。

社会为基础的现代唯灵论民主代议制国家。……同时还想仿照古代的形式来建立这个社会的政治首脑，这是多么巨大的错误！”①这一批评原则上也适用于青年黑格尔的共和主义思想。不过黑格尔这种理想还停留在思维领域内，雅各宾党人则已付诸行动。这说明十八世纪九十年代黑格尔的历史主义观点尚未成熟，还残存着某些反历史主义的空想。

第二，自觉的历史主义的美学观逐步形成。

九十年代末，法国雾月政变发生，拿破仑上台，紧接着法奥战争以鲁涅维尔和约告终，德意志民族罗马帝国的崩溃已成定局。黑格尔目睹德国政治的腐败，原先的共和主义理想受到打击，他那恢复古代民主制和复兴古代艺术的幻想趋于幻灭。但同时，他的辩证法观念迅速生长，日益成熟。从一八〇一年到一八〇七年（即耶那时期），是黑格尔逐步同谢林分道扬镳，形成自己独立的哲学体系的时期。正如德国著名哲学史家库诺·菲舍尔所说，“这段最富有意义、最艰难辛苦的岁月是他头角峥嵘的第一个时期”②。

这一时期，他的政治思想从共和主义转向自由主义，由激进转为温和；他的宗教观也发生巨大变化，对基督教的批判日趋和缓。他在评符腾堡现行制度的政治论文和《基督教精神及其命运》中，没有象前期那样笼统地否定罗马帝国以下的全部政治制度，也没有一笔抹煞基督教的历史地位。他只是指出符腾堡现行制度已经过时，不适合新的历史条件和人们的要求，因而必须改革；他认为基督教并非始终都只是“实定的”，任何宗教在特定历史条件下都可能是“实定的”或“非实定的”，这表现出他已开始对具体历史现象作辩证的历史主义的分析，

① 《马克思恩格斯全集》第二卷第156页。

② 《青年黑格尔的哲学思想》第65页。

而不再是一味崇古贬今。在一八〇二年写的《论探讨自然法的各种方法》一文中，黑格尔批评了霍布斯、卢梭把自然状态的人与文明人截然对立起来，用社会契约解释历史发展过程的反历史主义观点，指出他们抛弃了能说明一定社会历史条件下人与人关系特点的一切因素，因而使历史成为一团无客观标准、不可理解的乱麻；他还批评了康德的抽象伦理观，力图把伦理理念解释成随社会条件（精神条件）变化而发展的历史范畴①。更重要的是，他第一次明确地表述了"飞跃"是历史发展的重要方式的辩证思想："个体性（按：指一个民族）既有这种飞跃的欢乐，也有一段享受它的新形式的时间（当它还没有逐渐地向反面展开的时候），并且它的死亡也同样是以飞跃的方式到来的"②。这是他从法国革命的"飞跃"形式中得到的启示。

这样一种观察事物的历史方法的形成，使他崇古贬今的美学观点也发生了重大的变化。一方面，他仍然执着地赞美古代社会和古典艺术；另一方面，由于看到历史条件的变化，认识到古代社会和艺术已一去不复返，复古之路已行不通，现行资本主义制度和近代艺术的出现乃是历史的必然发展和进步。从此，把艺术看成一种随时代精神发展而发展的历史现象的观点在他脑子里生下根来；从此，他那种把古希腊艺术看成美的典范，而把近代艺术看作精神发展更高阶段的充满矛盾的审美理想也基本上确定下来，一直到晚年未再发生根本变化；在《基督教精神及其命运》等文中，他对宗教发展阶段所进行的划分，实际上也初步勾勒了"古代犹太教艺术⟶古代希腊艺术⟶近代基督教艺术"这样一个艺术发展的历史序列，成为他后期"象征型⟶古典型⟶浪漫型"艺术发展三个历史类型的思想的雏形。这一切，说明黑格尔的历史主义的、辩证的美

①参阅《黑格尔全集》德文版第七卷第339、350页。

②同上书第410页。

学观已初步形成。

第三，浓郁的人道主义色彩。

对黑格尔的哲学、美学是否具有人道主义特色历来有不同看法。不少人片面强调黑格尔美学的“绝对”性质而抹煞了其中丰富的人道主义内容。如近年来就有人断言黑格尔“把人作为历史的工具从历史中抽象出来而取消了人”①，全盘否定了黑格尔美学、哲学的人道主义性质。这完全不符合黑格尔的思想实际，尤其不符合青年黑格尔的思想实际。

青年黑格尔深受卢梭、门德尔松等启蒙思想家的影响，人道主义思想十分强烈。前述的共和主义、自由主义思想都是建立在人道主义基础上，以人的价值、尊严、理性、自由为旗帜和尺度的。中学时期，黑格尔就大量摘抄启蒙思想家“把人作为人来对待”一类格言，在评论古希腊、罗马宗教时，他已具备了人按自己的模型来塑造上帝、信神是为了人的利益这样一种“以人为中心”的思想萌芽②；在法国革命期间，黑格尔反复呼吁要承认人的能力是自由的，要提高人的尊严，他在一七九五年一月底一封信中明确提出了“让理性和自由作为我们的口号”，同年四月十六日致谢林信中，他更是公开把人权与专制政治和宗教鲜明地对立起来，运用人道主义武器尖锐地抨击了黑暗的现实，他在信中表示对康德伦理学的折服，说直到《实践理性的批判》，“人类才被提升到了最高峰，这个高峰高到令人头晕眼花的程度。但是，为什么人们这么晚才想到高估人类的尊严，才想到赞许人类可以与神灵同等并列的自由能力呢？我认为，断定人生自身这样值得尊敬，这一点乃是时代最好的标志；围绕在人世间的压迫者和神灵头上的灵光正在

① 见高尔太《论美》第150页。

② 参阅《论希腊人和罗马人的宗教》，《关于黑格尔思想发展的文献》德文版第43—48页。

消逝，就是一个证明。哲学家们正在论证人的这种尊严，民众将学会感受这种尊严，将不再乞求他们的被践踏的权利，而是自己重新恢复它们和占有它们。宗教和政治已经狼狈为奸。宗教所教的，都是专制政治所要求的。宗教的说教就是：人类可鄙，……”①；在批判宗教扭曲、压制人性的同时，他强调理性是人性之本，宣称“理性的立法作用是不复依赖任何别的东西。对于理性，无论在地上或天上都没有另外一个权威能现成地另立一个判别标准”②，理性赋予人“自己给自己制定法律、负责处理法律的权利”，谁要是“放弃这种权利时，他就停止是一个人了”③。这些极为强烈、典型的人道主义观点贯串着他整个青年时代，渗透到他的哲学、宗教、政治思想等各个方面，当然也使他的美学观点带上浓郁的人道主义色彩。

黑格尔把古希腊艺术——美的典范——看作人性完满、人的精神自由的产物。在耶那初期写的《伦理体系》中，黑格尔把希腊社会的伦理关系描绘成个人与社会完全融贯一致的“伦理健康状况”，其中每个个人都是整个社会伦理有机体的一个肢体，这是一种充满人性自由和生命活力的社会机构，是艺术和美得以源源生长的温床和沃土。黑格尔说：“这样一个伦理机构将会如此无危险和无烦恼地或无妒嫉地驱使个体在任何艺术、科学和技术方面达到天才的顶点，……以致于美这种神妙的变形不会损害伦理机构的形态，它们乃是使伦理机构的形态的一个环节愉快起来的诙谐可笑的特征，我们可以把荷马、品达、埃西鲁、索福克里、柏拉图、阿里斯托芬等人物看成是这种对各个特征的愉快的提高，以描述一个特定的民族”，即希腊民族④。可见，黑格尔把希腊民族、希腊社会看成美的化

①转引自《青年黑格尔的哲学思想》第34页。

②③《青年黑格尔的神学著作》第89、212页。

④转引自《青年黑格尔的哲学思想》第139页。

身，而把人性自由则看成美和艺术的基本条件。相反，基督教由于扼杀了完满的人性，也就扼杀了美。黑格尔说基督教提供了“专制主义的工具”，“它把艺术和科学的毁灭，把在践踏任何人性、人道和自由的美的花朵时作痛苦忍耐，把对专制君主们的服从都搞成一个体系，它是专制主义的令人发指的罪行的辩护士和热烈颂扬者”①。他还指出，即使是有进步性的早期基督徒，在寄托其反抗压迫的偶象崇拜时，也丧失了真正的美感，“他在自己机械的宗教内却找到如许安慰，对他人权的全部丧失找到如许补偿：他在他的动物性中已失去他的人性感，通过他那些图景的美，他不能被引回人性感，因为这种美不能作为美产生快感，而只是作为价值加以评价”②。无疑，黑格尔是把“人性感”、人性的自由与完满看成审美与创造美的必要条件。这一人道主义观点在当时是进步的，与席勒的人道主义美学观是相接近的，也许是直接受了席勒的影响。正如菲舍尔所说：“黑格尔也读过《美育通信》并誉为杰作”③，两者的相通是不奇怪的。

第四，关于劳动创造人与人的本质异化的思想的萌发。

黑格尔在耶那时期写的《伦理实体》、《哲学入门》和《实在哲学》等著作中，首次提出了人在劳动过程中诞生的天才猜测。这是黑格尔实践观的核心内容。

黑格尔认为人有两种基本活动，认识活动是把外部的客观事物转化为内部的意识，而实践活动则把人的“内在的规定转化为某种外在的东西”，是一种“内和外的结合。实践活动据以开始的内在规定就形式而言必须扬弃，就是说必须使它不再是

---

① 《青年黑格尔的神学著作》第366页。

② 《青年黑格尔的神学著作》第365页。

③ 转引自《青年黑格尔的哲学思想》第43页。

纯粹内在的东西而成为外在的东西；同时又必须把这种规定的内容保留下来”①，也即扬弃内在东西的主体思维形式，而使其内容在外部世界实现出来， 这里主体“我”“已经在规定事物”，“是既定对象发生变化的原因”②。黑格尔对主客体之间实践关系的这种概括与马克思主义的实践观虽有本质的区别，但他已把实践活动的目的性、创造性、主动性、自觉自由等特征揭示出来了。不仅如此，黑格尔还把实践活动分为低级与高级两种，基于自然冲动的实践欲望是“不自由的、直接规定的、低下的能力，人在追求这种愿望时是作为自然物而进行活动的”③，这种低级实践并未超出动物的活动范围。把人与动物区分开来的是基于理性冲动的、有普遍意义的意志支配下的高级实践，即自由自觉的劳动。这里已经接触到劳动创造人的核心问题。

在《伦理体系》中，黑格尔明确对动物的“实践”与人的实践作了区分。动物只是直接凭借“欲望”来消灭（吃掉）对象以满足自然生存需要；人的劳动实践则不是完全消灭客体，而是把客体改造为符合人的需要和目的的新客体，在这里，“对客体的各种消灭是一个环节，所以对客体的这种消灭也就为另一种……客体所代替……这种消灭就是劳动……欲望和满足的区分通过劳动而体现出来，满足遭到了阻碍和剥夺，它成为理想的东西或关系”④。在《实在哲学》中，他对人的劳动实践与动物的活动的区分概括得更简单：“纯粹的活动（指劳动——笔者。）——这是纯粹的中介、运动；欲望的纯粹的满足（指动物活动——笔者。）——这是对对象的纯粹的消灭”⑤。由此可见，黑格尔认为人只有在劳动实践时才真正摆脱动物性

①② 《哲学入门》，《历年著作》第二卷莫斯科版第20、8页。

③ 《历年著作》第二卷莫斯科版第8页。

④⑤ 《黑格尔全集》第七卷第420—421页、第20卷第197页。

而成为人。他还指出，劳动不仅改变了客体，同时也改变了主体。人劳动须以客体规律为依据，只有学习、掌握了这些规律才会有劳动的技能。因此劳动使个人的主体活动也发生变化，变成了“某种别的东西”，变成了“普遍的东西”，理性的东西，这就使人扬弃了欲望的原始直接性和动物性本能，而成为有理性和自由意志的人。这是黑格尔有关人在劳动中形成的天才猜测。这些思想，《实在哲学》虽还未作明确的表述，但却已透露出某种清晰的意向。当然，应当指出，青年黑格尔的劳动观的出发点还只是意识，而不是现实的人。这是他的唯心主义世界观的局限所在。

与此相关，黑格尔还产生了近代社会人的本质在劳动中异化的思想萌芽。他在肯定近代资本主义生产的历史进步性的同时，也批判了资本主义生产劳动的异化性质。他认为，劳动按基本性来说是人与人之间的普遍联系，是一种普遍的活动。劳动起初只满足个人的直接需求，但在现代商品生产的条件下，劳动已抽象化了，变为满足一般的抽象的需求，“因此，每个人都满足许多人的需求，而满足他的许多特殊需求的则是其他许多人的劳动。因为他的劳动是这样一种抽象的劳动，所以他是作为抽象的我而出现的”①，即每个劳动者都变成了抽象的人。这种劳动与满足之间的脱节造成人们之间越来越严重的普遍依赖，反过来成为劳动者无法支配的异己力量。同时，由于近代工业技术的巨大进步，“工具正转变为机器”，人们的劳动分工日益细密，劳动者劳动的片面性、单一性日益严重，“作用在作为整体的对象上的这种劳动，被分割为单一的劳动，从而变为更机械的劳动，因为劳动的多样性被排除了，而且劳动本身从整体性中异化出来”，“在机械劳动的这种愚钝化中存在着同劳动完全脱离的可能性，因为这种劳动是失去任何

①《实在哲学》第二部第215页。

多样性的纯粹量的劳动”，“所须寻求的只是僵死的运动原则”①。这样，劳动者不但得不到全面发展，而且越来越丧失人的价值，陷入愚钝的状况，最终沦为机器，“他取自自然界的越多，他越是征服自然界，他自己也就变得越卑微。他通过各种机器去对自然界进行加工，……而留给他的那种劳动本身却变得象机器一样，……因为劳动越是机器化，其价值就越小，单个人就必须按此方式劳动得更多”②。人的本性是有理性的、自由的、有创造能力的，因而是生气勃勃的，但是人“由于劳动的抽象化而越来越变成机械的、愚钝的、死气沉沉的”③。黑格尔对人的本质力量在现代工业劳动中异化日益加剧的剖析是很深刻的。他关于现代劳动的抽象化、单一化、片面性、机械式等降低了人的价值，使人日益丧失人之为人的丰富的本质力量等论述，比较准确地揭示了异化劳动的主要特征，比席勒前进了一大步。尤为可贵的是，他还从现代劳动的异化特性中推导出阶级分化加剧的结论。他说生产发达、分工发展、技术进步必然导致“巨富和赤贫的对立”④，“工厂、工场的存在正是以一个阶级的贫困为基础的”⑤。青年黑格尔的异化劳动思想的缺陷是未对异化劳动产生的社会条件作深入的分析，未把异化看作私有制、特别是资本主义私有制下的特有现象，而是把异化看成劳动发展、生产社会化的必然产物，实质上是把人的本质的对象化与异化混为一谈了。唯其如此，他就不可能找到根本上消除异化的正确途径。

青年黑格尔的劳动实践观和异化劳动的思想在当时虽未直接运用到美学和艺术理论问题的探讨上，但对他以后的独特美

---

①《黑格尔全集》第七卷第433—434页。

②《实在哲学》第一部第237页。

③《黑格尔全集》第二十卷第232页。

④⑤《实在哲学》第二部第232、257页。

学体系的形成至关重要，为他解决美学根本问题提供了比较科学的理论指南。譬如《美学讲演录》中关于美和艺术起于人改变客观世界的理性实践的需要，关于美与艺术的生成同非异化劳动密切相关，关于英雄时代同近代"散文化"的"一般世界情况"的对比，关于古典艺术的实体性与近代浪漫艺术的主体性、个体性的对比等等一系列重要思想，都同他前期的劳动实践观和异化劳动观有着深刻的内在联系。对于青年黑格尔这些虽然处于萌芽状态的却富有生命力的思想，我们决不应当忽视或低估。

第五，提出审美活动是理性最高活动的观点。

一七九六年青年黑格尔曾写过一篇《德国唯心主义最早的系统纲领》。文中全力鼓吹理性至上，强调精神的绝对自由。他把理念限定为"自由的对象"，说"理性乃是精神的绝对自由"。他说人类的事业包括许多理念，但"这儿所有的理念如关于永恒和平等等的理念，都只隶属于一个更高的理念"，而这个把一切联合起来的理念，就是最高的柏拉图意义上的"美的理念"，因为真与善唯有在美中才能如姊妹般紧密地结为一体；同样，把握一切理念的理性的最高活动也只能是一种审美活动。他称精神哲学是"审美的哲学"，要求哲学家同诗人一样具有高度的审美能力。他把艺术的地位抬得很高，说诗是"人类的女教师"，并把理性与想象力、心灵与艺术并列为人类最基本的"需要"①。

黑格尔如此强调理性的绝对自由，主要出于对现实中封建专制政治的义愤。他甚至因此而喊出了否定一切国家的激进口号。他说"因为任何国家都必然把自由的人当作机械的齿轮看

① 见《关于黑格尔思想发展的文献》第219—220页。

待，而它是不应该这样的，所以它就应当停止存在”[①]。这是他青年时代前期共和主义思想的反映。但同时，他这种激烈的思想又有其软弱的一面，他的否定一切国家的主张仅仅停留在空洞的口号上，而把一切希望都寄托在人类理性的绝对威力上。他之把审美活动当作理性的最高活动，就是想把审美当作唤起人类理性，达到变革现实、改造社会目的的根本途径。他的思想逻辑是：理性是绝对自由的，但专制政治和宗教扼杀、蒙蔽人类理性和自由，所以社会黑暗无光；只要通过集真善于一身的审美活动，就能唤醒人类的理性和尊严，用美的理性的光华照亮黑暗世界。这一思想明显反映了康德、席勒和谢林美学思想对他的影响。特别是席勒的《审美教育书简》，就是企图通过审美活动改良人性，把感性与理性统一起来，打开通往政治自由的道路。谢林也把审美看作理性的最高活动。黑格尔关于美高于真善、统一真善、审美为理性最高活动的观点，同康德、席勒、谢林一样，表现出德国资产阶级即使在最向往革命时也不敢有半点行动这种软弱性与动摇性，因此他们只能在抽象缥缈的美的王国里寻找精神寄托和安慰。

以上我们对青年黑格尔美学思想的主要之点作了概述。这些思想在一八〇六年完成的《精神现象学》中得到了丰富、发展和系统化。《精神现象学》是黑格尔与谢林决裂后第一部重要著作，是他建立自己体系的起点，是他为辩证法勾勒初步轮廓的草图。它的主要内容如恩格斯所说，“是对个人意识各个发展阶段的阐述，这些阶段可以看做人的意识在历史上所经历的各个阶段的缩影”[②]。黑格尔考察了意识从低级的感性确定性，经自我意识、理性、精神、宗教一直到绝对知识的发展历程。从这部书起，他正式把美学纳入自己的哲学体系，使之成

① 《关于黑格尔思想发展的文献》第219页。

② 《马克思恩格斯选集》第四卷第215页。

为其中不可分割的一个有机部分。不过，那时他还未将艺术从宗教中分离出来，而是把艺术作为从自然宗教到天启宗教的一个过渡阶段——艺术宗教。黑格尔前期美学思想在这一部分中体现得比较集中，此书的其他章节中也包含着丰富的美学见解。下面试作一概述。

一、完成了系统的唯心主义异化理论，建立了辩证的历史的美学研究的方法论。

《精神现象学》把异化与异化的扬弃作为描述辩证法规律的基本范畴，并贯穿运用于全书，使之成为全书的中心概念。他认为意识的发展是意识与对象、主客体之间的矛盾运动过程。精神、意识是能动的，异化就是精神、意识（主体）自我否定、一分为二、揭开内在矛盾、转化为他物（对象、客体）；异化的扬弃，则是精神、意识扬弃（再否定）他物，返回自身，从而丰富、发展了自己。这实际上是以抽象形式对否定之否定规律的表述。

从唯心主义立场出发，黑格尔认为外部世界，包括自然界和社会，都是精神、意识的异化，客体是主体的产物，这自然是荒谬的。但是，《精神现象学》全力探讨的自我意识的异化即人类社会中发生的异化（在黑格尔那里"自我意识"等于"人"），却有较高的价值。黑格尔遵循逻辑与历史统一的原则，把对人的意识的发展过程同人类历史的实际发展过程结合起来考察，把辩证法运用于社会历史的分析，使他早期的历史主义观点提高到一个新的水平，逐渐臻于成熟。

在"精神"一章中，他用异化理论审度社会意识的发展。他说意识发展到"精神"阶段，精神自身异化为"实在的精神"、"真正的现实"，这"是一个世界的种种形态"①。精

①《精神现象学》（下）第4页。

神通过这些形态既实现自己，又认识自身。黑格尔把“精神”发展分为伦理状态、法权状态、自身异化了的精神三个阶段。

伦理状态是指古希腊共和国时期。那里，个人与社会相融合，一方面个人意志就是社会整体的需要，个人的“心的规律是一切心的共同规律，他的自我意识是公认的普遍秩序”；另一方面，社会“整体是所有部分的一个稳定的平衡”，它使“独立的阶层和个体重新返回于普遍”，普遍的“民族的统治力”与“个体性和一切个人所自我意识着的、自己的意志”完全一致①。这是一个尚未发生异化的、和谐的、充满崇高人道精神的伦理王国，也是一个真正美的王国，“一个无瑕疵、无分裂而完美纯一的世界”②。

“法权状态”指罗马帝国时期，是异化历史的发端。个人与社会发生分裂，人们之间和谐的人道关系被破坏。一方面普遍的伦理精神“破裂成了无限众多的个体原子”，人人只追求个体的利益；另一方面由于社会成了散沙，只有凭一个“世界主宰”来维持统治，他是“这一切现实势力的总和”，他凭着“摧毁性暴力”来对付分散的臣民，成为臣民的异己力量③。

“自身异化了的精神”指从罗马帝国至法国革命止的欧洲历史。这一时期现实世界从精神中异化了出来，成为精神的异己力量，它虽是自我意识的产物，却“对自我意识来说是异己的陌生的现实”④。黑格尔没有将中世纪从奴隶制分离出来，而是把罗马帝国的专制与法国革命前夕的封建专制制度看成是同一种历史形态。他从分析国家与财富本质入手，指出两者均是人类自我异化的形式，国家是“所有个体共同的作品”，却反过来对个体成为“压迫性”的权力；财富虽是个人自私自利的追求和享受的对象，但也是人们普遍的共同劳动的产品。这里，黑格尔的合理思想在于：个人创造的普遍性的东西反过来

①②③④《精神现象学》（下）第17—18、9、35—37、38页。

统治个人，这种情况反映了个人与社会的尖锐矛盾。他并从人们对国家与财富的不同观点的分析中（高贵与卑贱意识）猜测到封建社会中围绕着财产与国家权力发展的阶级对立与矛盾，他指出这种斗争酝酿和积聚着封建社会的危机并最终导致“绝对自由与恐怖”的法国大革命。这是很深刻的见解。

黑格尔对精神异化的历史分析表明：第一，他仍然保留着青年时期对古希腊富有人道精神的非异化社会的肯定与向往。他认为这种个人与社会未分裂的个性自由与社会伦理合二而一的状态是最理想的美的社会，是艺术得以繁荣的最佳环境，所以他在艺术宗教部分中主要就是讲希腊艺术。第二，他已放弃了共和主义的复古幻想，而认为社会进入异化状态是历史的必然。他考察了伦理状态包含的内部矛盾（“神的法律”与“人的法律”、自然法与国家法），并以悲剧安提戈涅为例，说明了伦理状态瓦解进入法权的异化状态乃是历史的必然。这种必然虽然破坏了原始的和谐，却是历史的进步。这是历史辩证法的胜利。第三，他对近代社会的解剖也是辩证的，既看到了异化的消极方面，也看到了它对历史发展的促进作用（矛盾斗争导致革命）。这些看法也导致他对近代艺术的矛盾态度，既指出近代社会不利于艺术发展，又肯定莎士比亚、歌德、席勒等大师为代表的近代艺术的高度成就。第四，他的异化思想仍然渗透着人道主义精神。他虽已不象早期直接采用卢梭式的激进人道主义言词，但其异化论的潜在核心仍是人道主义。他认为自我意识（人）的本性就是自由和理性，在异化状态下转变为不自由、痛苦，自我意识的目标是要扬弃异化，在更高阶段上恢复自由。另外，从认识论看，人的意识发展也是一个从必然、不自由到自由的辩证发展过程。黑格尔的异化思想反映了上升的资产阶级向封建势力争自由的要求和愿望。第五，《精神现象学》中的异化概念的范围比早期更扩大了，不仅包含着

精神主体的创造物反过来统治主体这样一层意义，而且扩大为事物的分化、分裂为二，矛盾的斗争与矛盾双方地位的转化，任何事物都要走向反面等意义。换言之，异化成了一分为二的同义语，成了表述辩证法基本规律的主要范畴。异化和异化的扬弃成了黑格尔描述意识发展和人类社会（自我意识）发展的基本概念。在这个意义上，我们可以说黑格尔的异化理论构成了辩证法的雏形。就黑格尔自己来说，异化理论为他日后建立辩证的美学体系和艺术发展史理论提供了思想武器，是他那有巨大历史感的美学形成途中迈出的关键一步。

二、对人在劳动中创造自身的伟大思想作出了思辨的哲学概括。

《精神现象学》把他原来关于劳动创造人的猜测进一步哲学化，纳入意识发展的过程，并同社会发展史的考察结合起来。

首先，黑格尔把劳动实践看成精神主体与自在客体之间的一种否定关系，即主体的规定性通过实践（行动）而溶化在客体里，“行动自身不是别的，正就是否定性，”“在行动着的个体性那里，规定性就消溶而成为一般的否定性，或一切规定性的总和”①。同早期一样，他把动物的生存“实践”与人的劳动实践明确区分开来，前者是出于“简单的原始的本性”，后者则是“行动的意识”（有意识的行动）。他准确地勾勒了人的实践行动(劳动)的三个主要环节，它“最初出现为目的，因而，是一种与现存着的现实对立的东西。行动的第二环节是被想象为静止不动的目的的运动，是目的的实现。……因而也可以说是一种过渡，或达取目的的手段。最后，第三个环节是那已经不再是目的的对象，这种对象，不再是行动者意识中的

---

①《精神现象学》（上）第263页。

目的，它已经离开了行动者，而成了行动者的一个他物”①，即行动者创造的产品已独立于行动者的意识之外，但其中却凝结着行动者原先的目的意图。这三个环节都与动物本能的生命活动迥然不同。

其次，黑格尔描述了人在劳动中生成的历史过程。在“自我意识”即人的生成这一章中，他首先探讨了生命、自我和欲望问题，实际上论述了人的自然本质、生理基础，这时人还没有真正的自我意识。接着在“主人与奴隶”这一节中，他进一步探讨了人之所以为人的社会本质的形成。正是在这里，他强调了劳动的关键作用。他认为，主人与奴隶是两个对立的自我意识，主人是“独立的”“自为存在”的意识；奴隶是“依赖的”“为对方而存在”的意识，其本质是“物性”，是隶属于主人的，主人占有物与受他支配的奴隶；但他并不与物发生直接关系，他把奴隶作为自己与物的中介，他支配奴隶对物进行加工改造，但他自己只对物作纯粹的否定（消灭）即享受，这与动物活动并无本质区别；而奴隶在被迫为主人劳动的过程中“只能对物进行加工改造”，结果反而取得了对物的支配权，而扬弃了自己的物性，获得了独立的意识。劳动使主奴地位相互转化，主人依赖于奴隶劳动而丧失了独立性，而奴隶通过劳动变为真正的人。所以“独立意识的真理乃是奴隶的意识”②。这确是一个大胆而深刻的创见。黑格尔还描述了奴隶由物变人所经历的恐惧和劳动两个环节。开始在恐惧（绝对主人）时，“意识自身还没有意识到它的自为存在。然而通过劳动奴隶的意识却回到了它自身”③。因为劳动陶冶事物，劳动不是单纯欲望的享受，而是“受到限制或节制的欲望”，是改造对象的形式使之成为“有持久性的东西”，人可以从劳动产

①② 《精神现象学》（上）第264、129页。

③ 《精神现象学》（上）第130—131页。

品中认识到自己的存在，“再重新发现自己”，因此，“那劳动着的意识便达到了以独立存在为自己本身的直观”。这样，他通过劳动“扬弃了他对于自然的存在的依赖性，而且他用劳动来取消自然的存在”①。就是说，劳动不但改造了客观世界的“自然存在”，也改造了人自身的“自然存在”，使人成为完全不同于动物的社会存在，因为，劳动总是社会的劳动，总是“普遍的劳动”，“个体满足它自己的需要的劳动，既是它自己的需要的满足，同样也是对其他个体的需要的一个满足，并且一个个体要满足它的需要，就只能通过别的个体的劳动才能达到满足的目的。——个别的人在他的个别的劳动里本就不自觉地或无意识地在完成着一种普遍的劳动；那么同样，他另外也还当作他自己的有意识的对象来完成着普遍的劳动”②。人生来是社会的人，劳动从来是社会的劳动，通过社会的劳动，人才成为真正的人。黑格尔就是这样在唯心形式下论证了人在劳动中外化自己而又克服外化获得自我意识，真正成为社会人的过程。对此，马克思给予了高度评价，他说：“黑格尔的《现象学》及其最后成果——作为推动原则和创造原则的否定的辩证法——的伟大之处就在于，黑格尔把人的自我创造看作一个过程，把对象化看作非对象化，看作外化和这种外化的扬弃，因而，他抓住了劳动的本质，把对象性的人、真正的因而是现实的人理解为他自己的劳动的结果”③黑格尔这一思想的美学意义，在于为揭开艺术与美的起源、人类美感的生成发展之谜提供了一条辩证的思路。

毋庸讳言，黑格尔的劳动观在根本上是唯心的。他在《精神现象学》中不是把劳动看成人的特有活动，而是将劳动抽象

① 《精神现象学》（上）第130—131页。

② 同上书第234页。

③ 《1844年经济学--哲学手稿》第116页。

化、思辨化、普遍化为整个精神活动（不依赖于人脑的）的基本形式。他说，绝对精神的运动就是“劳动”，“它使它自己的知识的形式从其自身中显示出来的那种运动，就是精神所完成的作为现实历史的那种劳动”①。这样一种超人的“精神劳动”当然是虚构的、荒谬的，因此，马克思指出：“黑格尔只知道并承认一种劳动，即抽象的精神劳动。因此，黑格尔认为劳动的本质，就是那一般说来构成哲学的本质的那个东西”，即绝对精神的自我运动②。只有马克思才把这种头足倒置的超现实的劳动观改造为历史唯物主义的实践观，才为马克思主义美学奠定了科学的理论基础。

三、艺术发展史和艺术分类观点的初步形成：古代东方艺术——>希腊艺术——>西方基督教艺术。

在《精神现象学》中，黑格尔尚未把艺术作为一种独立的意识形式，而是把艺术看成一种宗教现象。他认为宗教是意识发展途中仅次于绝对知识的较高阶段。意识在宗教阶段中又要经历自然宗教、艺术宗教和天启宗教三个环节。其中，天启宗教相当于黑格尔后期哲学体系中绝对精神的第二阶段形式——宗教，而自然宗教与艺术宗教合起来相当于绝对精神的第一阶段形式——艺术。

黑格尔一贯轻视东方的艺术和宗教。《精神现象学》把东方宗教放在宗教发展的第一阶段自然宗教内，把东方艺术也放在自然宗教内一笔带过，实际上他根本不承认东方艺术为艺术。在论及波斯光明之神、印度动植物崇拜等宗教艺术时，他绝口不提“艺术”二字，而在论埃及宗教时，虽把埃及古代伟大的宗教艺术如金字塔、方尖石柱等称为“艺术品”，但认为

① 参阅《精神现象学》（下）第269页。

② 《1844年版经济学—哲学手稿》第117页。

这只是“理智的抽象方式”，是“工匠”“本能式的劳动”①的产物，缺乏精神性，如狮身人面象的特点是“工匠在混合自然形态和自我意识形态的过程中把两者结合起来，而这种意思双关的、自身带有神谜性的本质：有意识的一面与无意识的一面相挣扎、简单的内在本质与多种形态外在表现相伴随、思想的暗昧性与表现的明晰性相并行”②，就是思想与形象相割裂、精神与物质相分离，意义与形象是人为地联系在一起的，因此带有暧昧的象征性。这些看法在《美学讲演录》对象征型艺术的分析中得到了充分的发挥。

希腊艺术是黑格尔心目中真正意义上的艺术，“绝对的艺术”，是美的化身。他把整个希腊宗教和艺术概括为艺术宗教，认为希腊宗教是美的艺术，希腊艺术就是美的宗教。在这里已清除了艺术中直接的自然性和物质性，“精神就是艺术家”，思想与形象达到了统一，“这思想自己产生自己，保持一种适合于它自身的形态，并且是一种明晰的特定存在”③。他把艺术宗教又分为三阶段，即抽象的艺术、有生命的艺术、精神的艺术，探讨了每阶段艺术的特征与它形成的社会历史原因，揭示了艺术为社会与时代精神所决定的普遍规律。总的说来，他认为艺术（宗教）只能产生在处于伦理状态的自由民族（古希腊）。那种缺乏自我意识的消极的被动民族，处于战争状态互相残杀的民族，“把各个民族压迫在等级制下”“但却缺乏个人应享有的普遍的自由”的民族④，都不适于艺术发展，只有“伦理实体”（社会普遍伦理观念）与个人自己的意志、行为完全统一的“自由的民族”才能产生真正的艺术。民主政体时期的古希腊民族就是这样一个自由民族。

（一）抽象的艺术。是艺术宗教的早期形态，这时艺术仍

①②《精神现象学》（下）第194—195页。

③④《精神现象学》（下）第195页、197。

"表现为本能式的劳作"，它"并不以自由的伦理生活为实体，因此从事艺术劳作的自我也没有自由的精神活动"①。在这种艺术中，自我意识与对象、精神与物质、思想与形象之间的关系还比较疏远、游离，未达到具体的统一，因而是"抽象的艺术"。这类艺术分为神像（雕像）、赞美歌和崇拜三种形式。"神像"是"神圣本质之变成肉身"，这种雕像只是一个表现为"物的形式"的"静止的存在"，它"只具有自我的外在形态，但自我的内在本质、它的能动性却落在它的外面"，主客体是分离的；"赞美歌"作为一种语言艺术，有了较多精神性，它是一种较少物质形式的"消逝着的存在"，它"过多地和自我或主体相联结，过少地得到形象化的表现"，思想与形象，主体与客体、内在本质与外在形象仍是分离的；只有到了"崇拜"仪式中，这两方面才"合而为一"，参加崇拜的劳动者主体与作为对象的神像之间的疏远性被扬弃了，达到了人神合一，这时"神的庙宇和厅堂是拿来供人们享用的，而且在庙宇中所保存着的宝物，在需要的时候也是属于人的。在艺术装饰中神所享有的光荣就是富于艺术天才和宏伟气概的民族的光荣"②。这样，抽象的艺术就开始进入有生命的艺术阶段。

（二）有生命的艺术。是艺术宗教的较高的表现，思想与形象、精神与物质达到有机的统一，"精神不仅是从它的概念里产生出来，而且是使它的概念本身具有形象，这样概念和创造出来的艺术品就可以相互认识到彼此是同一的东西"③。这样的艺术就有了生命。在黑格尔看来，有生命的艺术主要有两种形式，一种是酒神崇拜，一种是美的人形雕像。酒神崇拜中，自我意识直观的还只是"直接的精神，自然的精神"，表

①② 以上参见《精神现象学》（下）第197、204、208、228页。

③《精神现象学》（下）第198页。

现为以狂欢的感情崇拜谷神和酒神，这样产生的艺术作品是“有生命的自我”，“这样的宗教崇拜是人为了他自己特有的光荣所举行的庆祝仪式”；美的人形雕像是人把自身“受过教养、受过陶冶的形象的完全自由的运动”凝注于雕象中，使之具有“顺畅的展开和流动的力量”，成为“既美丽又坚强有力”“富于灵魂的活生生的作品”，人们通过对人形的“伟大力量和光荣的赞扬”，“把他当作整个民族的本质之最高的肉体表现”①。这两种形式虽已有了人神、内在外在的初步统一，但又各有片面性，“在酒神崇拜的狂欢热情里，自我是在自身之外，而在美的有形体的体现里，精神本质却又在自身之外”②。这就需要一种有清楚内容与明晰形象的语言艺术来代替，于是产生了精神的艺术。

（三）精神的艺术。是艺术宗教的最高最完善的阶段。它由“那些特殊的美丽的民族神灵联合成一个万神殿，而构成万神殿的要素和寄托之所的便是语言”③。语言是精神性最强的表现手段，所谓精神的艺术就是语言的艺术，也即诗艺。黑格尔认为诗艺是最高的艺术，它只能产生在一个民族的伦理生活状态中，个人与社会的融洽是靠人们自愿自觉的活动来维系的，“现实民族精神的伦理生活一方面依靠个人对民族整体的直接信赖，一方面依靠所有的人，不管其地位差别如何，都参加到政府的决定和行动中去。……这种最初的共同生活因此乃是众多个人的集聚，而不是有什么抽象思想在支配，抽象思想将会剥夺掉个人自觉自愿地参加到全体意志和行动中去的自由”④。这段描绘同青年黑格尔对古希腊人民宗教时代的社会生活的描绘基本精神完全一致，表明他对希腊民主共和政治和个性自由的肯定态度并未改变，这种态度后来并一直贯穿其终生，成为他思想中的最有价值、最进步的因素之一。在个人与

①②③④《精神现象学》（下）第211—212、212、213页。

社会整体、个体性与伦理实体性水乳交融的时代，艺术就是“对民族精神自身加以直观，所看见的就是普遍人性”，这是诗艺的基本内容。黑格尔把精神的艺术分为史诗、悲剧和喜剧三种形式。

史诗，在黑格尔看来，是以主客观统一的形象形式出现的动作，“这种表象的客观表达”诉之于“最初的语言，这就是史诗”。他认为史诗的主要特征是：第一，它是由现实的人创作并歌唱的，是“从作为这个世界的主体的歌唱者那里创造出来并传播开来的”。第二，史诗内容不是表现自然力量，“而是对于以往直接的伟大的传奇人物之记忆、回想、追念并使其在内心中活着”，这些传奇人物是“民族中的英雄”，他们也是“个别的人，不过只是被表象出来的〔作为代表或典型〕，因而就同时是普遍的人”①。第三，史诗应对世界作整体的描述，“以世界的完全性”“作为它所表象的内容”。第四，史诗具有客观性和素朴性，它主要不是抒发歌唱者之情，歌唱者只是如实地把史诗的普遍内容重现出来，所以“他是一个消失在他所歌唱的内容中的工具；他自己本人是无足轻重的，主要的乃是他的缪斯、他的普遍性歌唱”②。黑格尔对史诗特征和内容的这些概括与后期的《美学讲演录》完全一致，可以说后期的看法在《精神现象学》中已初步形成。

悲剧，是一种“较高的语言”艺术，黑格尔给悲剧下的定义是“把本质的、行动的世界中分裂了的或分散了的环节更密切地结合起来”③，也就是表现伦理实体分裂和重新统一的过程。悲剧的主要特征是：第一，首先表现“普遍的个体化”。在悲剧中，由各种普遍伦理力量和谐统一而成的伦理实体“只表现为分裂成它的两个极端的力量”，这两个对立的伦理力量个体化为两个对立的英雄人物，“这些英雄把他们的意识投进

①②③《精神现象学》（下）第196、214—215、218页。

这两个力量中的一个，就在这个力量中找到他们的性格的规定性，并且使得他们发挥作用和得到实现”。黑格尔说，伦理实体一般分裂为“神的法则和人的法则”两个力量，前者支配家族，后者支配国家权力，前者带女性性格，后者带男性性格。如《安提戈涅》一剧中女主角安提戈涅为替兄安葬（维护“神的法则”）而同国王克瑞翁发生冲突，克瑞翁因她的兄长背叛城邦而坚持把他曝尸野外（维护“人的法则”）。这就是典型的普遍伦理实体的分裂与个体化，两个主要人物分别代表两种伦理力量，“个体性只是那些力量的表面形式”①。伦理实体的分裂构成悲剧冲突的基础。第二，伦理实体分裂的另一种形式是“按知道与否来说又区分为二”，就是说人物（个体性）“由于性格的规定性［局限性］，他知道伦理实体的一个力量，但另一个力量对他是潜藏着的”，如“那有力量解答斯芬克斯之谜的人俄狄浦斯……由于神灵所启示给他们的话而导致毁灭”②。俄狄浦斯千方百计要避开神灵的预言而离开故都，恰恰由于无知而犯了杀父娶母之罪，最后发现（知道）自己仍然未逃出神灵对他的命运所作的安排而弄瞎自己双眼、流亡他乡以为赎罪。黑格尔认为莎士比亚悲剧《麦克白斯》、《汉姆雷特》中女巫、鬼魂等形象也体现了这种知与不知的矛盾冲突。第三，悲剧冲突的性质是两善两恶的交织，冲突双方的个体性都代表一种普遍伦理力量因而有“正义性”，但同时“就内容看来，它对实体的一个属性尽忠，却损害了实体的另一个属性，从而使得后者有权利来反对它自身”，就是说，冲突双方又都有片面性和不义性。一句话，“两者都同样是正当的，而在由行动所产生的它们的对立中，两者都同样是错误的”③，这就导致悲剧冲突的不可调和性。第四，悲剧冲突的解决，是

①② 《精神现象学》（下）第219—220、221页。

③ 《精神现象学》（下）第223页。

以“个体性”的毁灭为代价的。两个对立的个体毁灭或消失了，但他们所代表的普遍伦理力量又回复到和谐的统一，回复到凌驾于神的法则和人的法则之上的至高无上的“宙斯”的统一，即伦理实体的“精神的统一”①。第五，悲剧在形式上“不复是（史诗式地）叙说故事”，即不由歌唱者叙述整个故事，而是由艺术家进行表演，“英雄本人是自己的代言人”，演员对悲剧来说“是主要的”，“不是一个可以抽掉的外在条件”②。第六，合唱队也是悲剧有机组成部分，它代表“普通人民”，作为一种“旁观的意识”，对剧中人物行为和事件进行肯、否的评价。第七，悲剧的审美特征是恐惧和同情。这不仅指一般的恐惧，更主要的是指“对那些作为实体的直接助手之较高力量”（普遍伦理力量）的恐惧，“对这些力量间相互斗争的恐惧”，以及对“必然性”的恐惧；同时，又是对剧中“这些活生生的人的同情”。对普通人民来说，悲剧审美的心理过程是：首先感到“目瞪口呆的震惊，然后是无可奈何的怜悯，最后是空虚的平静，即听命于必然性摆布的平静”③。黑格尔这种描述基本上符合古希腊命运悲剧的审美特征，较之亚里斯多德的悲剧论前进了一大步。《精神现象学》的悲剧论几乎包括了《美学讲演录》中悲剧理论的所有主要论点，是黑格尔运用辩证法于美学问题的最早尝试。

喜剧是艺术宗教的终结。黑格尔对喜剧的界定是“把现实的自我意识表述为神灵的命运”。他的意思是，喜剧虽也要表现“神灵”（普遍性）的崇高内容，但它只通过世俗平庸的人物（“现实的自我意识”）不恰当的形式加以表现。内容与形式、本质与现象是相脱节的，神灵虽“具有个体性的形式，但是这种形式只是想象加给它们的，并不真正适合它们本身”。这种矛盾是喜剧性的源泉。喜剧的特征主要是：第一，主体性

①②③《精神现象学》（下）第225、218、219页。

被突出出来，不象悲剧始终以伦理实体性为内容。主体“带着假面具作为有重大意义的现实东西”出现，但很快就摆脱假象而“表露出它自己赤裸裸的平常面目”。喜剧中，这种平庸世俗的主体性取代了悲剧的实体性。第二，喜剧以夸张和讽刺为审美特征。突出主体特质这种“夸张”，这种“独自地要成为某种伟大东西”的特质构成“讽刺”色彩，内容与形式的不和谐包蕴着自我揭露和嘲讽的因素，于是“抽象的普遍本质（神灵）的这种夸张和大吹大擂在现实的自我这里就被揭露了出来”①。而且“如果它的内容越是严肃、越是具有必然意义的话，那么这种解体现象也就越富于恶作剧和辛辣的讽刺意味”②。第三，喜剧洋溢着一种健康的自信的音调。黑格尔认为，在喜剧中，个别人物的主体性“是一种否定力量”③，通过它们的自我否定与暴露，观众却看到了这种否定背后的永恒的伦理实体性，看到了被否定东西的不合理性而产生了一种高于这种事物的自信心，这种事物“现在在他的思想、存在和行动里，却被消融了，并可以受他支配了；这是一切普遍的东西之返回到自身确信……这种确信也是意识的一种健康状态和自安于这种健康状态，这是在喜剧之外没有别的地方可以找到的”④。这里，黑格尔用抽象的语言表述了喜剧通过否定不合理现象来提高人们思想境界的独特功能，这些观点，黑格尔晚年在《美学讲演录》中又作了进一步的阐发和充实。

黑格尔认为，“艺术的宗教属于伦理的精神”⑤，只有在“伦理状态”下才有真正的艺术；随着伦理状态的瓦解，法权状态的确立（罗马帝国的时期），艺术也就频于解体。喜剧就是两个时代交替时期的产物，“在法权状态下伦理的世界和伦

①②《精神现象学》（下）第225、226页。

③④《精神现象学》（下）第227、228页。

⑤《精神现象学》（下）第229页。

理世界的宗教就消失在喜剧的意识里”。同时，喜剧的主体性原则又是艺术宗教过渡到天启宗教即近代基督教的桥梁。他认为，基督教时代，艺术已丧失了生气：“神灵的雕像现在变成了死尸”，“颂神诗的歌词里已经没有了真诚的信仰”，“艺术的作品缺乏当初由于神灵与英雄的毁灭的悲剧而产生出来的那股精神力量了”①。

黑格尔就这样完成了他对艺术宗教即艺术的叙述。应当说明，在《精神现象学》中他的艺术分期并不象后期那么明确，而且同后期有重要的区别。如象征型艺术他只在自然宗教中约略提及，并未当作艺术史的一个重要阶段；又如他的艺术宗教实际上主要只讲了希腊艺术史，并未把基督教浪漫型艺术包括进去，“天启宗教”一章主要不是讲艺术，而是讲宗教了。但无论如何，他已粗略地勾勒出一幅艺术发展的历史图示，并与后期三种历史类型（象征型、古典型、浪漫型）的发展序列在时间、内容、特征上大致吻合。这证明，黑格尔的艺术史观在一八〇六年已初具轮廓。

国内外许多人不承认黑格尔是艺术史的创始人，但英国学者贡贝里希却确信“黑格尔是艺术史的创始人”，因为他“第一次试图去全面考察艺术的整个世界史，并且使之成为一个体系”②。我很赞成这个看法。但他只承认《美学讲演录》是近代第一部艺术史的科学文献，而根本否认《精神现象学》的艺术史价值，他断言：“现象学这部难懂的早期著作中关于艺术宗教的三个部分，整个儿如此抽象，以致毫未谈及真正的艺术史。”③我以为这是欠公正的。诚然“艺术宗教”部分同现象学其他章节一样，是写得极为抽象、晦涩、难懂，但这同是否

① 《精神现象学》（下）第231页。

②③ 《国外黑格尔哲学新论》第405、408页。

谈及艺术史完全是两码事。事实上，如我们前面介绍，自然宗教、艺术宗教和天启宗教三节中非常自觉地把艺术现象作为一种历史过程来描述，而且始终把艺术发展同整个时代社会环境（主要是精神环境）的变化联系起来考察。黑格尔在叙述艺术发展史时，还同一般从横的方面进行艺术分类不同，着眼于从纵的历史发展角度排列出艺术的历史类型，如从神像、赞美诗、崇拜仪式到史诗、悲剧、喜剧，每一种艺术体裁都在一定的历史条件下产生和消亡，形成各自的审美特征，在历史发展中有着各自不同的先后出现的次第顺序。不管他的排列是否正确，但这种把审美的逻辑范畴同具体历史叙述自觉结合起来的企图，却提供了一种逻辑与历史统一的科学的研究方法。这也正是黑格尔美学的独到之处。黑格尔自己对他的艺术史观作过精彩的概括，他把一个时代的艺术品比作树上的美丽果实，而把产生作品的时代社会环境比作气候、土壤和生长要素，他说："命运把那些古代的艺术品给予我们，但却没有把它们的周围世界，没有把那些艺术品在其中开花结果的当时的伦理生活的春天和夏天一并给予我们，而给予我们的只是对这种现实性的朦胧的回忆"，正如"已从树上摘下来的美丽的果实"一样①。很清楚，黑格尔在向我们提供他研究艺术史的历史方法，艺术的兴衰决定于它们"周围的世界"，即一定时代社会环境诸因素的总和。由此可见，贡贝里希的论断是片面的。客观地说，现象学勾勒了一幅艺术发展史的轮廓，但只是一种极不完善的粗线条的轮廓。重要的是，这个轮廓正是《美学讲演录》描述的完整艺术史的最早草图。这是不应抹煞的。

---

①《精神现象学》（下）第231页。

四 《美学讲演录》的核心与构架

《美学讲演录》是黑格尔后期美学思想的总汇。

在《精神现象学》出版后的十年中，黑格尔集中精力构筑他庞大的哲学体系，较少致力于美学著述。但这并不意味着他停止了美学思考和研究，实际上，这是一个积累、酝酿，形成后期完整美学体系的准备过程。从现在掌握的材料看，他的审美理想在缓慢而稳步地发展着。他在写于一八〇九到一八一二年的《哲学引论》中涉及到美学问题，叙述了两种基本的艺术风格，一种是古典的、造型的、客观的艺术，另一种是现代的、浪漫的、主观的艺术。但他重点探讨的只是古典艺术的风格特征，对现代艺术只作了非常简略、原则的叙述，即使在“浪漫艺术引论”一节中，他仍然不忘回顾古典艺术的美，并宣布“现在和将来都不可能有更美的了”①。这里值得注意的是，第一，他已比《精神现象学》前进一步，把艺术与宗教分离开了；第二，他已引入“古典”与“浪漫”的概念作为区分古今艺术的名称，并对这两类艺术的主要特征作了初步概括；第三，他已初步流露出崇古抑今的艺术眼光与审美理想；第四，他把雕塑（造型）艺术作为古典美的典范；第五，他把客观性与主观性作为区分古典艺术与浪漫艺术的主要尺度。这些思想

① 转引自《卢卡契文学论文集》（一）第413页。

一方面是他自己前期美学思想的发展，另一方面也明显打上时代的烙印。因为崇尚古典艺术（希腊雕塑与戏剧）是文克尔曼、莱辛以来几乎所有进步美学家、艺术家的共同嗜好，是一种时尚；而用“古典的”与“浪漫的”作为区分古今艺术的概念亦非黑格尔的发明，而是歌德与席勒的创造。歌德曾说过：“古典诗和浪漫诗的概念现已传遍全世界，引起许多争执和分歧。这个概念起源于席勒和我两人”。歌德认为“从客观世界的原则出发”写作符合古典精神，而席勒主张“用主观的方法去写作”，鼓吹浪漫主义，从此古典的与浪漫的概念的区别就传开了”①。歌德一八一三年至一八一六年写的论文《说不完的莎士比亚》中也明确地把古代艺术称为“古典的”艺术，将其基本特征概括为自然的、异教的、现实的、体现着必然和职责，而把现代艺术称为“浪漫的”艺术，认为它的特点是感伤的、基督教的、理想的、体现着自由与愿望②。这一看法与黑格尔完全一致。这说明，黑格尔的美学思想不是凭空制造出来的，而是吸吮着时代的乳汁一步步发展成熟的。

一八一七年出版的《哲学全书》第一次出现了“绝对精神”一词（《精神现象学》中只有“绝对知识”即哲学的范畴），这是黑格尔哲学体系完成的标志之一。“绝对精神”下已划分为艺术、宗教与哲学三阶段。第一章属于美学，标题为“艺术的宗教”。这里明显看出与《精神现象学》的内在联系，即艺术后面仍挂上了“宗教”二字，而且所论主要仍是古希腊艺术。但也有发展。艺术虽在形式上仍挂在宗教名下，但实际上已从宗教中独立出来，成为绝对精神发展的一个独立阶段。因为后面两章便是专门论宗教与哲学，而且论古希腊艺术时也已开始摆脱纯宗教的角度，更多地涉及艺术本身的问题。

① 见《歌德谈话录》第221页。

② 见斯宾加仑编译的《歌德文学论文集》英文版第180页。

所以，卢卡契说："就此而论在这部著作中已经出现了后来在黑格尔体系中得到充分发展的'三分法体系'"①。到一八二七年《哲学全书》出第二版时，"绝对精神"部分的第一章标题已去掉"宗教"二字，改为"艺术"，而且在论艺术发展史时已明确提出象征型（东方）艺术、古典型（希腊）艺术和浪漫型（罗马帝国至近代）艺术的三个历史类型。

由此可以推测，从一八一七年到一八二七年的十年，是黑格尔美学思想完整化、体系化、定型化的时期。事实上，正是在这十年中，黑格尔开设并讲授了五遍美学课，一八一七、一八一九年在海德堡大学讲了两次，一八二〇到一八二一、一八二三、一八二六年在柏林大学讲了三次，一八二七年后还讲过一次。美学课讲授得如此频繁，而且每讲一次都作认真的准备和修改、充实，这就加速了黑格尔美学思想的发展和成熟。我们现在看到的《美学讲演录》（朱光潜先生译本名为《美学》），就是他的学生霍托根据当时听课人的课堂笔记（主要是一八二三与一八二六年的笔记）对照黑格尔的历次讲课提纲整理而成的，后来《黑格尔全集》编辑者拉松又对霍托的整理本进行了仔细的校订。我们可以相信，黑格尔后期成熟的美学思想在《美学讲演录》中得到了较为忠实与全面的反映。

《美学讲演录》是黑格尔后期美学思想的汇总与结晶，是他的美学专著和代表作。这部书集西方两千年美学思想优秀传统之大成，代表着德国古典美学的顶峰，也是世界上最早的真正称得上"成体系"的美学科学专著。我们前面已经说过，黑格尔的美学是他哲学体系中的一个有机组成部分；但他的美学本身又是相对独立的，有它自己的完整体系。恩格斯对《美学讲演录》颇为赏识，曾给予高度评价。他在给康德拉·施米特

① 《卢卡契文学论文集》（一）第411页。

的信中说："建议您读一读《美学》，作为消遣。只要您稍微读进去，就会赞叹不已"①。他还说，这部著作在美学领域里"起了划时代的作用"②。

作为一部成体系的美学著作，它的结构是完整而谨严的。它有自己的中心思想和贯穿线索，有独特的主干与分支。乍看起来，这部洋洋百余万字的巨著涉及的面极为广泛，从美学的基本问题到艺术创造与鉴赏、艺术史与艺术分类，无不作了多层次多侧面的分析与阐述，似乎很难找到它的中心线索。但实际上，这个核心与灵魂是存在着的，这就是"理念感性显现"说。我以为，"理念感性显现"说是黑格尔美学大厦的顶梁柱。在某种意义上可以说，《美学》全书就是"美是理念的感性显现"这一中心定义的伸展与衍化。

所谓理念，如前所述，是创造世界、认识世界的精神实体或本体，也是这种创造和认识的运动过程。黑格尔说："理念就是思想的全体"，就是世界的本质，"因此理念也就是真理，并且唯有理念才是真理。本质上，理念的本性就在于发展它自身，并且唯有通过发展才能把握它自身，才能成为理念"③。而所谓"发展"，就是由自在到自为、由"潜在"变"实在"的过程。理念行程的开端，是抽象的概念，其普遍性和无限性的内容只是潜在着的，在发展过程中，它自我否定和分裂，转化为有限与特殊的东西，即"实在"，然后又否定这种有限化与特殊化，回复到自身，使潜在的内容完全实现出来，达到有限与无限、特殊与普遍的具体的统一。这一过程用黑格尔的话来说，就是"理念的活动否定了理念本身的无限性与普遍性，以便转化为有限的与特殊的东西，于是再取消这否定，因而在这有限的与特殊的东西之中把普遍的与无限的东西重新

①②《马克思恩格斯选集》第四卷第494、215页。

③《哲学史讲演录》第一卷第25页。

建立起来”①。可见，理念的“发展”与运动，实际上就是概念由抽象的普遍性发展为普遍与特殊、无限与有限统一的具体的普遍性的过程。理念不是一个凝固不变的实体，而是一个包含活生生运动过程在内的思想的全体(整体)。理念作为一个矛盾统一体，包含着抽象的概念与概念转化、实现出来的特殊的存在即实在，以及这两个方面的辩证统一。正是在这个意义上，黑格尔说：“理念不是别的，就是概念，概念所代表的实在，以及这二者的统一”②。

黑格尔辩证的理念论是批判了柏拉图的形而上学理念论得出的。柏拉图也认为客观的精神性理念是世界的本质和本原。但他的理念是抽象、孤立、静止的万事万物的原型和蓝本。世界上一切事物都是理念的影子和摹本。如一切个别的美的事物之所以美，是因为分享、摹仿了“美本身”（即美的理念）。这样就把普遍的理念（事物的普遍本质）同特殊的个别事物形而上学地割裂了开来。理念作为抽象的普遍性独立存在于天国之中，与现实的客观世界的具体事物相分离。所以黑格尔说“柏拉图式的理念是空洞无内容的”③，“还不是真正具体的”，因为单就理念的普遍性来了解，“理念就还没有实现，还不是在它的现实存在里自为地真实，它还只是停留在‘自在状态’④。黑格尔认为，理念作为普遍性只能现实地存在于具体的个别事物中，任何个别事物的特殊性总是与一定的普遍性相联结，同样，任何普遍性总要体现为特殊性。黑格尔并以一般的种族只能存在于具体的种族个体中、一般的生命只能存在于个别有生命的东西中等实例来证明，“只有具体的个别事物才是真实的和现实的，抽象的普遍性和特殊性却不是真实的和现实的”⑤。所以真实的理念只能是普遍性与特殊性的统一，也即

① 《美学》第一卷第86页。

②③④⑤ 《美学》第一卷第135、27、184、185页。

"理念和体现理念的现实二者的统一"①。正确阐述了事物普遍性与特殊性的辩证关系，这是黑格尔理念论的精华与合理内核，也是黑格尔远远超越柏拉图的地方。当然，黑格尔理念论的辩证性，还表现在他把柏拉图的静止孤立的理念"原型"改造为包含内在矛盾，不断发展变化并与万事万物紧密联系的精神力量。与柏拉图永恒不变的理念相比，黑格尔的理念充满着活力与生机。

理念论是黑格尔美学的哲学基础之一。但作为《美学》的具体出发点的，不是一般的理念，而是美的理念。

什么是美的理念？黑格尔认为美的理念是艺术的、形象的理念，它"不是在哲学逻辑里作为绝对来了解的那种理念"，即不是用普遍性概念来表现的绝对理念，"而是化为符合现实的具体形象，而且与现实结合成为直接的妥贴的统一体的那种理念"② 美的理念的基本特征是具有确定的外在的感性形象，呈现为一种特殊的个别事物的形态，同时却又不停留在外在形象上，而在本质上显现着理念的某种普遍性。

据此，黑格尔对美的本质作了如下规定：

> 美就是理念，所以从一方面看，美与真是一回事。这就是说，美本身必须是真的。但是从另一方面看，说得更严格一点，真与美却是有分别的。说理念是真的，就是说它作为理念，是符合它的自在本质与普遍性的，而且是作为符合自在本质与普遍性的东西来思考的。所以作为思考对象的不是理念的感性的外在的存在，而是这种外在存在里面的普遍性的理念。但是这理念也要在外在界实现自己，得到确定的现前的存在，即自然的或心灵的客观存在。真，就它是真来说，也存在着。当真在它的这种外在存在中是直接

①② 《美学》第一卷第185、92页。

呈现于意识，而且它的概念是直接和它的外在现象处于统一体时，理念就不仅是真的，而且是美的了。美因此可以下这样的定义：美是理念的感性显现①。

黑格尔在这里告诉我们：第一，美必须真，必须符合真理，必须符合客观事物的本质和规律，这是前提；如果不真，就不可能美；第二，美又不等于真，只有真未必美。只以普遍性形式来思考和概括的哲学和科学是真理，却不美，因为它们没有感性的存在与现象；第三，只有当真理取得了外在感性存在的形式，即当真体现于个别具体事物中时，才具备了美的可能性，但还不一定就是美；第四，只有当这种包孕着真的个别事物的外在现象（外观或形象）同它所体现的本质（理念或真理）完全统一时，即在事物的外观和现象恰好完满地体现了其内在本质和真理，而其内在本质和真理则充分地显现在外在形象中时，它才是美的；第五，也只有当这种美的事物（理念），以感性形式"直接"地呈现于意识，呈现于人的感官，成为人的感觉对象时，它才具有审美的意义，才构成现实的美。离开了作为审美主体的人，也就无所谓审美对象，无所谓美。这些就是"美是理念的感性显现"的基本涵义。这几点，除了由理念生发出美、由精神一般分化出现实个别事物这个唯心主义的根本颠倒外，其基本思想是辩证的、深刻的、正确的，的确抓住了美和审美的问题的关键。

黑格尔说，艺术哲学"必须从美这个理念出发"②，也即从"美是理念的感性显现"说出发，这当然是由他的唯心主义体系决定的。他的哲学体系从逻辑理念出发，他的美学体系则从美的理念出发。纵观《美学讲演录》，黑格尔的确是把"理念感性显现"说这一关键性命题作为全书的灵魂与核心，从中

① 《美学》第一卷第142页。

② 《美学》第一卷第27页。

生发、推演出全书各卷、各章节的内容，事实上成为全书的逻辑起点、贯穿线与归宿。下面试以这一核心为线索简略剖析一下《美学》的逻辑构架。

第一卷是总论艺术美的理念或理想。其逻辑顺序是：(一）从“美的概念”出发，论述抽象理念如何否定自己成为客观存在，然后又否定这客观存在达到概念与实在、本质与现象的统一，成为“美的理念”。这样一个三段式使抽象理念过渡到了美的理念。（二）论述理念在转化为客观存在途中首先形成的取直接物质形态的较低级的自然美。（三）论述理念又否定自然美而达到艺术美即“理想”。从美的理念到自然美再到艺术美，这又是一个否定之否定，是前一个三段式的深化，也可以说是第二层次的否定之否定。（四）在艺术美部分，他从“理想”即艺术（美）理念出发，演绎出理想的诸定性。理想在转化为具体艺术形象过程中也经过不断的否定和否定之否定而取得越来越具体的规定性。黑格尔对这一转化过程的叙述是从一般世界情况（时代普遍的精神背景）出发，引出人物活动的具体情境，最后集中于人物性格和动作情节。这个一般——→特殊——→个别的转化是第三层次的否定之否定，理念运动至此已具体化为生动的艺术形象了。（五）分析在普遍理念转化为艺术美过程中艺术家的创造活动的特征、作用与地位。很明显，这一卷是从一般理论上叙述理念经过一系列自否定、自运动的中介而一步一步地感性化、特殊化为美的艺术形象的过程，也即是对理念感性显现的一般历程或一般规律的概括。当然，这里勾勒的显现过程不是指艺术美形成的现实历史过程，而是指它从抽象到具象、从一般到个别、从普遍到特殊的逻辑程序。

第二卷纵论艺术历史发展的三个类型。黑格尔是从不同时代世界观的变化来历史地把握和叙述“理念感性显现”说的。他说：“从艺术美的概念发展出一个特殊的部分，即这个概念

本身所包含的本质上的分别演化成为一系列的特殊的表现形式”①。这种特殊化是对普遍理念的第一次否定。如果说第一卷中的三个层次的否定之否定都只是在纯逻辑、理论范围内的理念运动的话，那么，从第二卷起，理念运动已突破纯逻辑范围而进到艺术作品历史生成的阶段。这里的“否定”同第一卷中的否定在内容、性质、角度方面都完全不同。这种否定或特殊化是“一种心灵性的、普遍的演进，因为先后相承的各阶段的确定的世界观是作为对于自然、人和神的确定的但是无所不包的意识而表现于艺术形象的”②。黑格尔的意思是，理念在感性显现途中先进入人类的精神史，经历一种时代精神（世界观）的演进，显现为每一时代对自然，人、神（整个世界）的总看法的前后相继、不断发展的历史过程。这种不同时代的世界观显现为感性艺术形象就形成不同类型的艺术。这些不同的艺术类型在性质上虽然不同，但在时间上却是相续的，而且有着从前者生发出后者的内在历史关系，所以这里的艺术类型不同于一般并列关系的艺术分类，而是显现为艺术演进中的历史类型。

如何区分艺术的历史类型呢？也就是说，如何对各时代世界观的感性显现进行历史区分呢？黑格尔仍以理念与感性形象显现这两个对立面相互关系的变化作为主要区分原则，即以“理念与形象能互相融合而成为统一体的程度”③来划分艺术的历史类型。他认为，理念感性显现的第一阶段是象征型艺术，这时理念自身还抽象、不确定，还未找到显现自身的合适的形象，只能把理念粘附于自然形态的感性材料上，因而理念与形象是脱节的，表现出对形象的追求、骚动不宁、宗教神秘色彩和崇高风格。理念感性显现的第二阶段是古典型艺术，此时理念已具体化，找到了与自己完全适合的感性形象，二者达到

① 《美学》第1卷第91页。

②③ 《美学》第1卷第90—91、90页。

"自由而完满的协调"，"提供出完美的理想的艺术创造与观照"①。理念感性显现的第三阶段是浪漫型艺术，由于精神性的理念终究不满足于永远与感性形象结为一体而要回到精神，于是理念就超越感性形象，在较高阶段上又回到理念与形象的分裂。总之，象征型、古典型、浪漫型这三种艺术类型在理念与形象的关系上表现为：理念对美的概念"始而追求，继而到达，终于超越"②。这里始、继、终不仅具有逻辑顺序的涵义，而且体现为时间上先后更替的历史顺序。整个第二卷就是按照这一思路构筑起来的，它以象征型概括东方古代艺术，以古典型概括古希腊艺术，以浪漫型概括罗马帝国经中世纪到近代的艺术，从而勾勒出一部人类艺术发展史的轮廓。总起来说，这一卷叙述了理念在人类艺术历史上的感性显现过程。

第三卷是艺术门类的具体划分。黑格尔进一步探讨了理念在显现为具体艺术品时所取得的感性存在方式，即"一整套必然的艺术种类差异"③。黑格尔的思路是，理念显现的三种历史类型还是较大范围的类，因为每个历史类型的艺术中还包含许多种具体艺术样式，每一部具体艺术作品只能存在于各种艺术样式中，就象人只能存在于具体的个体中一样。所以，理念的显现还必须在感性化方向上再深入一步，这就是第二次否定。如果说，第二卷是把普遍理念特殊化为一般的艺术类型，那么第三卷则是对第二卷的特殊理念的又一次否定和特殊化，达到普遍理念与特殊理念统一的个别艺术作品的感性存在，即所谓"艺术美的个别化"，"形成各门艺术系统以及其中的类与种"④。这一卷重点研究艺术的分类，即探讨"艺术美如何在各门艺术及其作品中展开为一个实现了美的世界"⑤。

黑格尔认为，艺术的具体门类（样式）是一般历史类型（世界观的显现）的具体化、特殊化，因此两者之间存在着某

①②③④⑤《美学》第一卷第97、103、91、91—92、104页。

种对应关系：建筑是象征艺术的代表，雕塑是古典艺术的代表，绘画、音乐、诗是浪漫艺术的代表，“各门艺术组成了艺术类型的真实存在”① 。正因为有这样的对应关系，所以黑格尔在对艺术门类的具体划分和分析中也贯彻了历史发展的观点，对每一具体艺术样式也注意了历史的考察。同时，在艺术分类系统中，仍然贯穿着理念与形象、精神性与物质性、心灵性与感性等关系的变化这一区划标准。对于每个门类艺术更细致的划分也是按这一基本原则进行的。这一卷可以说是理念感性显现的具体实现和完成。

以上就是黑格尔《美学讲演录》整个结构的概貌。很明显，“美是理念的感性显现”是这一庞大构架中的中心概念。由这个总概念出发，衍化和生发出包括基本原理、艺术史、艺术分类在内的完整严密的美学理论系统。而否定之否定则是这一体系逻辑结构的内在支柱。从总体来看，不从现实的、经验的艺术创造和鉴赏实践出发，而从神秘万能的美的理念出发，演化出不同级别、层次的艺术美的感性存在，其唯心主义性质是十分明显的。就是说，《美学讲演录》的基本构架是唯心的，这是由于黑格尔构筑其客观唯心主义哲学、美学体系的需要。理念论是他整个体系的命根子，所以他不得不把他的大量精湛深刻的美学见解梳理成有内在联系的理论系统，纳入（嵌入）他那理念发展的唯心构架之中。但是，诚如恩格斯所说，“这些结构仅仅是他的建筑物的骨架和脚手架；人们只要不是无谓地停留在它们面前，而是深入到大厦里面去，那就会发现无数的珍宝，这些珍宝就是在今天也还具有充分的价值”②。我们的任务就是深入黑格尔美学大厦的各个厅堂，做一番发掘清理的“觅宝”工作。

① 《美学》第一卷第114页。

② 《马克思恩格斯选集》第四卷第215页。

五　美学研究的对象、任务和方法

美学研究的对象历来是个争论不休的问题。而对研究对象的确定，往往是一门科学成熟的重要前提。黑格尔认为只有艺术美才是美学研究的基本对象。《美学讲演录》开宗明义第一句话就是：美学的“对象就是广大的美的领域，说得更精确一点，它的范围就是艺术，或则毋宁说，就是美的艺术”，因为它所讨论的“并非一般的美，而只是艺术的美”①。所以，他把自己的美学命名为“美的艺术的哲学”②。

在黑格尔那个时代，新兴的美学作为哲学的一个分支，作为一门科学，究竟应以什么为主要研究对象的问题远未决解。有人虽以艺术为研究对象，但往往流于对创作手法、技巧之类细枝末节的经验描述，缺少哲学概括；更多的人则把艺术排斥在研究领域之外。流行的看法是：（一）艺术只是一种愉快的游戏，一种多余的奢侈，与人生真正严肃的目的相矛盾；（二）艺术不自由，只能依赖于、或作为手段服务于某些崇高的宗教、道德的功利目的；（三）艺术只靠幻相和显现（外形）来发生作用，距离真实和真理较远；（四）艺术美诉诸感觉、感情、知觉、想象等感性心理功能，不属于理性思考的范围；艺术活动与欣赏的功能在于其创造的自由性和想象的偶然性、任

①②《美学》第一卷第3、4页。

意性，很难纳入科学思考的普遍性、必然性和规律性之中。凡此种种，一言以蔽之，就是美不可知，艺术不配、也不能作为科学研究的对象。这种美学上的不可知论必然要导致美学科学的取消主义。

黑格尔严厉批评了这种错误见解，肯定了美学作为一门科学的必要性与可能性。他指出：第一，艺术能帮助人们认识真理，因为艺术本身能体现真理。美学研究的是自由的艺术，它同科学一样，既可自由游戏，也可服从一定目的；因为科学也既可服务于特殊目的，也可达到自由真理。所谓艺术的“自由性”是指超脱具体实用目的，只是表现真理、直观理念。在这一点上艺术和哲学、宗教是一样的，都是“认识和表现……人类的最深刻的旨趣以及心灵的最深广的真理的一种方式和手段”，正因为如此，“美的艺术对于了解哲理和宗教往往是一个钥匙，而且对于许多民族来说，是唯一的钥匙”①。

对于说艺术显现是无价值的幻相的指责，黑格尔反驳道，首先，理念的真实性如不显现于外形，不让人见到，“就失其为真实了”；其次，黑格尔从他的唯心体系出发，认为日常经验世界充满偶然、个别、特殊的存在，因而是不真实的，是比艺术“更空洞的显现和更虚假的幻相”②；相反，艺术虽取感性形式，但它经过提炼、“挑选”，“使现象的真实意蕴从这种虚幻世界的外形和幻相之中解脱出来，使现象具有更高的由心灵产生的实在。因此，艺术不仅不是空洞的显现（外形），而且比起日常现实世界反而是更高的实在，更真实的客观存在”③。黑格尔否定现实世界的客观实在性当然是荒谬的，但强调艺术真实高于生活事实、更深刻地揭示了生活事实背后的本质真实却是正确的。

在黑格尔看来，既然艺术可以表现真理、显现更高的真

①②③《美学》第一卷第10、11、12页。

实，那么，它当然可以而且应当成为美学科学的对象。

第二，“艺术作品是由思想外化来的，所以也属于领悟的思考领域”①。黑格尔认为，艺术虽然是用“和抽象的思考相对立的方式来表现”，但根据“理念显现”说，它也是理念（心灵）的产品（黑格尔的“心灵”不是指个人的心灵，主要指客观的绝对理念本身是能思考的心灵，在它的自运动过程中达到“自我意识”即人的阶段，就成为人类心灵的总体），“是概念从它自身出发的发展，是概念到感性事物的外化，但是这里面还是显出能思考的心灵的威力”。在艺术中，心灵不以概念思考的方式，而“从它到情感和感性事物的外化中再认识到自己”②。就是说，概念的普遍性在艺术里就包含在艺术形象的特殊性里，理性思考就包含在感性情感的形式里。所以对艺术进行科研、进行思考，也就是通过艺术认识心灵、把握理念，这完全符合心灵的本质。而且，正是“心灵性的旨趣决定了艺术内容的基础，尽管形式和形状可以千变万化”③。黑格尔这些抽象议论的合理内核是，把艺术看成思想与形象的有机结合，把艺术创造看作理性概括化与感性形象化的辩证统一过程。没有感性形象，固然没有艺术；排除了理性思考，同样也没有艺术。但理性思考须寓于艺术形象化的过程中，不能成为游离于形象之外的抽象说教。这就有力地否定了当时消极浪漫派把艺术看作纯感性直觉活动的产品的错误看法。同时，这也证明在艺术与理性思考之间存在着内在的、必然的联系，因而艺术完全是可以认识的，完全可以成为科学研究的对象。这是对艺术不可知论的有说服力的批驳。

在作了以上的驳辩之后，黑格尔得出了令人信服的结论：艺术可以也应当成为美学研究的对象。他第一次宣告了美学上

---

①② 《美学》第一卷第17、17页。

③ 《美学》第一卷第17—18页。

的取消主义的破产。

也许有人会说，黑格尔以艺术为美学研究对象的看法太陈旧、狭隘了。我们以为这种指责是违反历史主义的。是的，黑格尔《美学》出版已整整一个半世纪了，美学科学也已从古典阶段跃入现代阶段。随着现代科学技术的发展和人类思想文化的急剧更新，人们的审美视野开阔了，美学研究的领域也大大拓宽了。从对人与现实的审美关系的宏观把握，把人类生活整体连成一片，使美学与社会学、伦理学、人类学、经济学等社会科学发生了更为密切的交叉联系，突破了仅从哲学上探讨美学基本问题的框框；又与生理学、心理学、数学、物理学、生物学等自然科学互相渗透，出现了"边缘化"与"一体化"的趋势；从对人与现实的审美关系作微观把握，则使美学日益精细地研究人类具体的审美经验、审美的生理心理过程，审美构成的各种主客观条件等等。随着美学研究范围的扩大，美学研究对象问题自然重又出现。国内外美学界不少人往往偏执一隅，把自己研究的重点普遍化为美学研究的唯一对象，于是争论不休，至今得不到统一。在我看来，美学研究的范围问题与对象问题有联系，但不完全一样。范围可以不断扩大，但研究的基本对象还是可以确定的。在这方面，黑格尔的观点仍然具有经典性意义。黑格尔那个时代，达尔文的进化论还未出现，人体科学、心理学都还处于襁褓之中，要求黑格尔的美学研究象现代美学那样深入人的审美经验，对审美事实作出科学的生理、心理学概括，显然是不现实的、反历史的。然而，黑格尔的美学也并未完全脱离自然科学，而是体现了当时自然科学的较高水平。重要的是，他把艺术作为美学研究的主要对象，这是抓住了主要矛盾。我以为，不管现代美学比黑格尔时代有了多少发展，研究领域拓宽了多少，但基本对象仍是艺术。因为艺术是人与现实各种审美关系的最高产物和典范，无论研究客观的自

然美、社会美还是主体的审美经验、生理心理过程，都离不开人的艺术创造和鉴赏。艺术美既是一切美的典型，又是人类审美经验的结晶。所以，以艺术为美学研究对象同不断开拓美学研究的范围并不矛盾。事实上，现代美学的两大潮流人本主义和科学美学也都是以艺术为主要对象的。如弗洛伊德的精神分析美学主要用梦与潜意识解释艺术创作，杜威的实用主义美学代表作《艺术即经验》、考林伍德的表现主义美学代表作《艺术的原理》、克莱夫·贝尔的形式主义美学代表作《论艺术》、苏珊·朗格的符号学美学代表作《情感与形式》、阿恩海姆的格式塔心理学美学代表作《艺术与视知觉》、马利丹的新托马斯主义美学代表作《艺术与经院哲学》、桑塔亚那的自然主义美学代表作《论美感》以及瑞查兹的语义分析学派美学代表作《文学批评原理》等等，都是以艺术为主要研究对象，多数并在自己著作书名上明确写上“艺术”二字。这说明，美学的发展并未超出黑格尔对美学对象的科学考察。

黑格尔对美学上的取消主义的批判也很有现实意义。在现代美学、特别是分析美学研究者中间，许多人认为对美学的一些基本问题的哲学探讨是不可能的，也是没有意义的。如有人认为“什么是艺术”的问题不值得考虑，它只是“传统美学的残存物”；有人说艺术是一个“开放性”概念，要给一切艺术门类找到一个区别于其他事物的共同特征是不可能的，与其说各种艺术作品有一个公分母，毋宁说它们表现出某种“要素相似”①。因此给艺术下定义是不可能的。这种艺术上的不可知论无疑是美学上的一种取消主义观点。按照这种观点来推论，任何事物都在发展中，反映这种事物的概念都具有“开放性”，因而给任何事物下定义都不可能了。这显然是荒谬绝伦的。其

① 见穆里斯·魏茨：《美学中理论的作用》一文，载魏茨编的《美学问题》一书。

要害在于混淆了事物不断发展的连续性与事物发展过程中性质相对稳定的阶段性，因而用事物的“开放性”来取消事物的质的规定性和可知性，这是违反辩证法的。黑格尔当年虽未批评过打着“开放性”旗号的现代的美学取消主义和艺术不可知论，但他对当时流行的美学取消主义和艺术不可知论的批评，在原则和结论上都是基本正确的，对于我们今天坚持辩证法，推进和发展美学科学是有借鉴意义的。

在确定了美学的对象之后，黑格尔又提出了美学研究的任务。他说，一方面美学不应混同于普通的文艺批评，不应纠缠于具体作品的评析，“而只在从哲学观点去认识艺术这个主题的一些本质性的带有普遍意义的观点，联系到美的理念以及它如何体现在具体作品里”。他认为，具体艺术作品千姿百态、繁复无穷，充满偶然因素，但在种种偶然因素背后“毕竟还存在着某些关键点”即“起主导作用的本质”，美学的“任务就在掌握住这些本质的方面，对它们加以哲学的阐明”①。这就把美学既同具体的文艺批评又同一般的狭义哲学区分了开来。另一方面，美学也不应是艺术创作法则之类空洞抽象的归纳，“艺术哲学没有任务要替艺术家开方剂，而是要阐明美一般说来究竟是什么，它如何体现在实际艺术作品里”②，换言之，美学要阐明美的本质、美的规律特别是艺术美的本质和规律，而不应与小说作法、绘画技巧之类具体艺术理论混淆起来。

黑格尔之所以强调把美学与具体的文艺批评、创作理论区分开来，强调美学的哲学性，是因为他对美学的科学性的重视。他认为只有真正的哲学思考才有科学性，“因为哲学要按照必然性去研究一个对象”，“要按照对象的内在本质的必然性，去就对象加以阐明和证明。一般说来，只有这样的阐明才

① 《美学》第三卷（上）第23页。

② 《美学》第一卷第23页。

能使一种研究具有科学价值”①。美学虽以艺术为对象，却仍是哲学的一个有机方面或分支，它之区别于普通文艺批评、理论的地方在于它的科学性，在于它对艺术的哲学概括和说明，在于它对艺术本质和内在必然性的揭示。正是基于这一点，他要求美学“只有揭示艺术内容和表现手段的内在本质的发展，才能看出艺术形象构成的必然性”②。这可以看作黑格尔对美学研究任务的规定。如果说，在确定美学对象时，他强调了以艺术为中心；那么，在规定美学任务时，他突出了这门学科的哲学性和科学性。这一点十分重要。黑格尔轻视其他艺术批评、理论，否定它们的科学价值固然不对；但他强调美学的任务在于揭示艺术发展的内在本质与必然性，却是完全正确的。一种研究，如果只在对象的外部现象的描述、罗列上打转转，并不触及对象的内在本质和必然性，那它就根本不配称为科学。正是黑格尔的这一思想，替作为科学的美学奠定了理论基础，确定了基本方向，使美学与其他许多科学一样，毫无愧色地进入宏大的科学厅堂之上。

这里，实际上已涉及美学研究的方法问题。研究方法是由研究的对象和任务决定的。研究艺术的方法当然不能与研究政治、经济、伦理、法律以及各种自然科学的方法完全相同；对艺术问题的哲学探讨同各种具体艺术理论的研究方法也同样有区别。黑格尔是在批评当时流行的两种片面的研究方法的基础上，提出自己辩证的研究方法的。

第一种片面的研究方法是经验的方法。其特点是只围绕具体艺术作品的外表作研究，要么只罗列一大堆艺术发展的现象，而不去发掘其内在的本质；要么只从现存的作品中概括出某些一般性的标准，充当艺术创作与批评的普遍法则。黑格尔肯定这种从经验、从实际艺术作品出发的方法有合理的一面。

① 《美学》第一卷第15、16页。

因为这种方法要求研究者对古今艺术作品有广泛的感性知识和敏锐的想象力。要能紧紧抓住艺术形象的一切特色。这对于科学的美学研究是必要的前提，它"至少可以对艺术哲学提供一些眼睛可以见到的证据"①。但这种方法又有很大的局限性。如有些论著局限于从一部分特定时代的作品出发，却企图概括出一切时代普遍适用的创作法则和公式，这些公式虽在细节方面不无教益，但由于只根据"一个很狭小范围的艺术作品"，而概括出来的又往往"只是很琐屑的感想"或非常"一般化"的原则②；另一些论著意在培养人们的鉴赏力，由于囿于对艺术外部形式或要素作经验性观察，就往往带有主观随意性，"不能深入了解艺术的内在的与真实的方面，不能使了解这些方面的眼光更加敏锐"③。特别是近代浪漫艺术冲决旧的文艺创作的清规戒律蓬勃兴起，从过去时代概括出来的某些创作原则"都已变成陈腐了"④，不适用了。可见纯粹经验的方法缺少普遍性，不能把握住艺术及其发展的本质规律，因而不是科学的方法。

第二种片面的研究方法是抽象理念的方法。其特点是撇开一切具体艺术作品和艺术现象，从抽象理念出发并停留在抽象理念中不前进，"完全运用理论思考的方式"⑤对美本身进行抽象的思考。黑格尔认为，这种方法的可取之处在于从美的理念出发，这个出发点是正确的。但美学研究不能停留在对抽象理念的思辨中，而不涉及艺术的特质，不能同艺术创造与审美的经验事实完全脱节。这种研究方法的根本缺陷在于切断普遍理念与具体经验之间的生动联系，割裂普遍性与特殊性的辩证关系，因而是形而上学的。黑格尔断然否定了这种纯然理性（抽象普遍性）的研究方法。

在黑格尔看来，科学的美学研究方法只能是"经验观点和

①②③④《美学》第一卷第26、20、21、26页。

⑤《美学》第一卷第27页。

理念观点的统一”，普遍性与特殊性的统一。他认为，理念与形象的统一是艺术美的内在必然性。美学既然应按对象的必然性来研究对象，那么自然应从理念与形象、理念观点与经验观点的统一上来把握对象——艺术美。这就“必须把美的哲学概念看成上述两个对立面的统一，即形而上学的普遍性和现实事物的特殊定性的统一。只有这样，我们才是按照它的真实性来理解它”①。具体来说，普遍的美的理念只有通过自发展，一步步显现为特殊的感性艺术形象才得到实现；而具体的艺术作品也不仅仅是特殊的感性艺术形象，还同时包含美的理念的普遍性于自身。美学研究如果只抓住这两个对立面中的一个方面，就会陷入单纯经验观点或单纯理念观点，就会把普遍性与特殊性分割开来，就会是片面的、抽象的、不真实的，因而也就是不科学的。只有坚持经验观点与理念观点统一、普遍性与特殊性统一的辩证研究方法，才能揭开艺术和美的内在必然性的奥秘，才能使美学真正成为科学。所以黑格尔说：“这个观点不但标志着一般哲学的再觉醒，也标志着艺术科学的再觉醒，正是由于这种再觉醒，美学才真正开始成为一门科学，而艺术也才得到更高的估价”②。

我以为，黑格尔这个评价一点也不过分。辩证方法的输入无疑是哲学史上的一场革命，也无疑是美学史上的一场革命。如果说鲍姆伽通创立了美学这门学科的话，那么黑格尔是自觉赋予美学以科学的研究方法的第一人。康德美学包含着很多辩证的因素，但是他并未自觉运用辩证的研究方法，他的《判断力批判》更多地还是属于抽象理念的研究方法。虽然他对近现代西方美学的影响不亚于黑格尔，但在自觉革新美学研究方法方面，黑格尔的贡献远远大于他。黑格尔关于经验方法与理念方法统一的观点具有普遍的意义，至今没有过时。

①②《美学》第一卷第28、69页。

六　美，美的创造和审美

黑格尔虽然只把艺术美作为美学研究对象，但他的体系要求他从美的理念出发，因此他必然首先要对美、美的创造和审美的一般本质和特征作出规定。历来的研究者往往只重视黑格尔的艺术美见解，而不大注意他对美学基本问题的看法。其实，这里包含着黑格尔不少重要而合理的美学思考，至今仍具有启发意义。

关于美和美的创造问题。

首先，黑格尔批判了美在主观说，肯定了美的客观性。他对那种说美“是一种纯然主观的快感，一种完全偶然的感觉”的观点持批评态度，而认为美的理念是“自在自为地必然地”①存在着的客观对象。他之认为美学是一门科学的根据之一就是有客观的美作为研究对象。如果美是纯主观的产物，毫无客观的依据和标准，也就无美学可言了。他在肯定康德美学调和感性与理性、理念与形象方面的努力的同时，着重批评了他关于美的创造和审美判断“都还只是主观的，本身还不是自在自为的真实”的观点，而赞扬“席勒的大功劳就在于克服了康德所了解的思想的主观性与抽象性”②，转向客观性与真实性方面来。

①② 《美学》第一卷第30、76页。

什么是美的客观本质呢？黑格尔是按“理念感性显现”说来加以阐述的。他说：

> 正是概念在它的客观存在里与它本身的这种协调一致才形成美的本质①。
>
> 正是这概念与个别现象的统一才是美的本质和通过艺术所进行的美的创造的本质②。

在黑格尔看来，美包含两个客观因素：一是理念、概念；二是它的感性的个别的形象显现，两者缺一不美，“美在这种境界里……显现为客观现实”③。就是说，美取客观现实、现象、形象的外在形态，内部却体现着理念、概念、思想。美的两要素不是简单的混合或机械的并列，而必须有机地统一，否则就不美。这里，理念是客观的、绝对的，它的感性显现对审美主体来说也是客观的。所以，美不是个别审美者主观感情和臆想的产物，而是客观理念的必然结晶。这是黑格尔关于美的本质的第一层次的概括。

但黑格尔并不是机械的客观论者，在美和美的创造的本质这一根本问题上，黑格尔又表露了主客体统一的辩证思想。黑格尔的理念、概念不是抽象、静止、孤立的客体，它同时又是能动的创造万物的主体，它是“本身包含各种差异在内的统一，因此它是一种具体的整体”④。它的内部差异、矛盾导致它自身分裂和外化，使自己的本质在感性对象中实现、发挥出来。所以，“感性显现”又是作为主体的理念自身的创造物或对象化。在这个意义上，美是主体的创造，是主体的客体化，是主客体的统一。

由此，黑格尔又引出美的本质在自由和无限这样一个第二层次的概括。什么是自由？黑格尔认为，那种主观任性的自决和选择，那种出于偶然动机的胡作非为，那种对外在物质世界

①②③④《美学》第一卷第143、130、104、137页。

的依赖，都不是真正的自由。“自由是心灵的最高定性”，从内容方面看，“自由一般是以理性为内容的”，如达到思想中的真理和行为中的善，就是自由。但如理性内容只停留在主体内没有实现出来，便还有不自由，这就需要把内在的真与善在客观外部世界中实现出来，达到主客体、理性与感性的和解，才算获得了自由。从形式方面看，“自由首先就在于主体对和它自己对立的东西不是外来的，不觉得它是一种界限和局限，而是就在那对立的东西里发现它自己”，这样“主体也就和世界和解了，在世界里得到满足了，一切对立和矛盾也就已解决了”①。从内容与形式两方面看，美的理念都是自由的：一方面，美作为理念当然是真的和善的，具有理性内容，而同时又具有体现这理性内容的感性形式，它是理性的实现（显现）和客体化，因此就是自由的；另一方面，单从形式上看，感性形式既是理念的对立面，又是理念自己的创造物，因而理念在感性形象中如同在自己家中一样无拘无束，“因为概念是在它的‘另一面’里和它本身的统一，所以它是自由的，它的一切否定都是自确定，而不是由另一体所外加的限制”②。这样，黑格尔对美和美的创造的第二个规定便是自由和无限。

美在自由这样一个思想并非黑格尔的发明，整个德国古典美学都是建立在“自由”概念的基点上的。康德就力图调和英国经验派和大陆理性派，寻求自然和人、感性与理性、客体与主体之间的和谐统一，认为这种统一就是自由、就是美。康德认为主体审美判断是一种无概念、无目的而又趋向于一种不确定的概念和目的的情感判断，是主体想象力和理解力的自由和谐的活动，这样就在“主观合目的性”的形式下把感性与理性、客体与主体在审美的自由活动中统一了起来③。席勒开始把康

①②《美学》第一卷第124、139页。

③ 参阅康德《判断力批判》（上）。

德的主观唯心主义美学转变为客观唯心主义美学，他的“美是活的形象”就包含着感性存在（活的）与先天理性形式(形象)两方面的和谐统一。他说，美是人摆脱了肉体感性冲动和先验理性（形式）冲动的强制后的游戏冲动的对象。游戏冲动即自由状态。美就是感性与理性、主客体之间的自由和谐状态①。谢林的同一哲学又有发展。他认为“绝对的同一性”（即客体世界的本源）包含三种潜能与真、善、美三个理念相对应，真与必然性相对应，善与自由相对应，而美则是真与善、必然与自由的统一，“艺术就是自由与必然性的相互渗透的绝对综合”②。他并把这种自由与必然的统一关系引伸到特殊与概念（一般）、有限与无限的统一关系，认为这就是美，他说：“当特殊的东西（实在的东西）如此地符合于自己的概念，以致概念自身作为无限的东西而进入有限的东西之中并 in concrets（具体地）被人加以直观，那么在那里就有美”③。谢林对美的看法已很接近于黑格尔，只是未象黑格尔那样自觉地贯彻辩证法，那样系统、深入地结合考察艺术史，来把握艺术美的本质和规律。值得注意的是，他也把美看成高度自由和无限的表现，而这种自由和无限又完全符合必然性和规律性，是把握了必然性的真正自由与无限。黑格尔关于美在自由的思想正是他的哲学先驱们的观点的继承和发展，是整个德国古典美学发展的必然结果。

美在自由的思想的合理之处在于：第一，它的确抓住了审美活动的根本特征。人与现实只有处在自由自在、无阻无碍、怡然自得的状态中时，才会发生审美关系，才会产生美感。第二，它体现了审美活动中各个方面的辩证关系，如客体方面本质与现象、内容与形式的统一，主体方面感性与理性、想象力

---

① 参阅席勒《审美教育书简》。

②③ 参见谢林《艺术哲学》德文版§16。

与理解力的统一，以及主体与客体、人与自然的统一。第三，它把美的本质问题与美的创造问题看成一个问题的两个侧面，这样就把美的本质问题同审美主体（人）联系起来了，实质上把美看成一种人类社会现象。这在康德还不自觉，在黑格尔已很自觉。第四，它强调了人与现实审美关系中主体的能动作用，克服了长期以来单纯从对象形式、属性去规定美的本质的片面性，开拓了美学研究的新路子。第五，它把美学基本问题的探讨纳入历史主义轨道，在使美学成为一门"历史科学"（象黑格尔那样）的道路上迈出了第一步。

黑格尔的"美在自由"说比他的先驱们又有重要的发展。他不仅把理念（主体）与它自己的特殊化（客体）的自由统一看作美，而且有时也突破了这一唯心主义公式，而把美的本质与现实的社会的真正审美主体（人）联系起来考察，初步展现了他美学中的实践观点萌芽。

按照黑格尔的哲学体系，人类社会本身也是绝对理念、绝对心灵自我异化、自我运动的最高阶段。理念的主体性在这阶段里就通过人的自我意识、自觉理性和对自由的追求表现出来。人就成了主体——现实的主体。美就不再是神秘理念的创造物，而同人发生了双重关系：既是人的对象化，又是人的对象。美只对人才有意义，只对人才存在。这样，美作为主客体的统一就获得了新的现实内容。这是"理念感性显现"说的抽象形式背后深藏着的合理思想。

关于人类如何产生审美要求，主体如何需要同客体形成审美关系的问题，黑格尔有一段精辟的论述：

> 只要检阅一下人类生存的全部内容，我们就可以看出在我们的日常意识里种种兴趣和它们的满足有极大的复杂性。首先是广大系统的身体方面的需要，规模巨大组织繁复的经济网，例如商业、航业和工艺之

类，都是为着满足这些需要而服务的。比这较高一层的就是权利、法律、家庭生活、等级划分，以及整个的庞大国家机构。接着就是宗教的需要，这是每个人心里都感觉到而从教会生活中得到满足的。最后就是分得很细的科学活动，包罗万象的知识系统。艺术活动，对美的兴趣，以及美的艺术形象所给的精神满足也是属于这个范围的。这里就有这样一个问题：联系到世界中其它生活部门，这种需要有什么内在必然性呢？……因为它们不只是借效用就能联系在一起，而是相辅相成，这个范围的活动要高于那个范围的活动；因此，较低范围的活动努力要超出本范围，只有通过较广兴趣的较深满足，原先在较低范围里不能实现的到此才得到完满的解决。这才是它们的内在联系的必然性①。

这段论述表面上看，直接谈美学问题较少，但实际上却是对人类审美需要产生问题的最根本见解。首先，他把人类社会生活的基本需要分为三大类：一是物质的经济的需要；二是把单个人组成社会的家庭、法律、国家等上层建筑的需要；三是科学、文化、宗教、艺术方面的精神需要。这三类需要都是整个人类生活的不可或缺的部分。但它们又不是并列的，而是由低级到高级的发展，体现着人类需要的不断提高、人类生活领域的不断开拓和人类文明的不断发展。其次，黑格尔认为人类由对物质需要的单纯满足到对包括审美在内的精神需要的追求，根源于一种内在的原动力，即人作为主体的定性——对自由的追求，“主体方面所能掌握的最高的内容可以简称为‘自由’”②。他说，在人与周围世界的关系中，首先发生的是人类生活的“自然需要”或“感性需要”，即“饥，渴，倦，吃，

①②《美学》第一卷第122、124页。

喝，饱，睡眠”之类，它保证人类的生存与延续，是人类追求感性自由的第一步，但“这种满足在内容上还是有限的，窄狭的”，人还要组成社会，这就有了家庭、国家、法律等方面的需要，这是人类追求较高自由的第二步。“但是这种自由和自满仍然是受到局限的”、“有限的”，无论法律、国家，都只有片面的、个别的自由，都还处于“一种关系网”里，“受多种多样的条件的制约”，仍不是真正的自由①。“再进一步走到心灵的领域，人就努力从知识和意志，从学问和品行里去找一种满足和自由”②。科学和知识是人从自在进入自由（自为）的转戾点，是人与动物的分界线，“这种由自在状态提升到自觉的知识就产生了一个重大的分别，正是这种非常大的分别才把人和动物分开”③。黑格尔认为：“无知者是不自由的”，对艺术、宗教、哲学及一切文化知识的需要，“都只发源于一种希求，就是要把上述不自由的情形消除掉，使世界成为人可以用观念和思考来掌握的东西”④。这是人类追求自由的第三步也即最后一步。满足了这种精神的需要，人才算获得最高的自由。黑格尔的这段论述告诉我们，追求自由是人类的天性，是人类脱离动物界、并越来越消除自身的动物性成为真正的人的内在动力；审美需要是人类的最高需要——精神需要的一个方面，审美需要的产生标志着人类在从必然王国向自由王国行进中的一次飞跃，标示着人类文明的一个重要阶段的到来。

黑格尔上述思想包含着许多重要而深刻的猜测：第一，人首先要吃、喝、生存，然后才能从事上层建筑各个领域的活动；第二，经济活动、经济关系是人类社会生存的基础，上层建筑如国家、法律等只能在此基础上形成；第三，艺术、宗教、哲学等意识形态和各门科学知识系统是悬浮在人类之宫的最高层；第四，人类的社会生活是处在一种相互依赖、相互制约的

①②③④《美学》第一卷第126、125、100、125页。

复杂的"关系网"中，是上述三个方面的有机统一的整体；第五，人类的物质、自然需要是第一性的，审美和艺术等精神需要是第二性的，后者是在前者基础上产生的；第六，审美作为人类特有的精神需要，是人区别于动物的重要特征之一。这六点，黑格尔大部分没有直接说出来，是我们从他的论述中体会、引伸、提炼出来的，但并未违背他的本意。这些观点，不仅在他的《美学》中，而且在他整个哲学体系中也是极为罕见的空谷足音，是他唯心主义体系外壳中包藏着的纯粹历史唯物主义的猜测，是对他"理念显现"说的背叛和突破，是他对审美发生的根本规律的探讨。可惜，这些观点在全书中只是偶而爆发的几朵耀眼的火花，还未及照亮美学大厦的厅堂，就被"体系"的巨浪吞没了。

黑格尔既然把审美需要看作人类历史发展到一定阶段的产物，那么，他当然不把美的客观性机械地理解为完全独立于人体之外的客体属性，而是把美看成只对一定发展阶段上的人才有意义的客观现象。因而，美是主（人）客体的统一，是历史的产物。这是"美在自由"说的具体应用和发挥（自由是主体精神本质在对象世界中的实现），也可以说，是黑格尔对美的本质的第三层次的规定。

前面，黑格尔是从人类生活和发展的历史角度来讲审美产生于对自由的追求，这仅仅是"美在自由"的较一般规定。接着，黑格尔进一步从人的本质对象化角度具体阐发"美在自由"。他说，美和艺术起于"心灵自由的需要"①；又说，"艺术的普遍而绝对的需要是由于人是一种能思考的意识，这就是说，他由自己而且为自己造成他自己是什么，和一切是什么。自然界事物只是直接的，一次的，而人作为心灵却复现他自己，因为他

① 《美学》第一卷第38页。

首先作为自然物而存在，其次他还为自己而存在，观照自己，认识自己，思考自己，只有通过这种自为的存在，人才是心灵”①。就是说，人作为自由的心灵，其自由就表现为他的自觉的能动性和创造性，他能通过自身的对象化而在对象世界中实现自己，“复现”自己，“观照自己，认识自己”；人能按自己的意志创造一切（造成“一切是什么”），同时也就创造和发展了自身的能动性（“造成他自己是什么”）；自然物没有对象化自己的能动性，因而只是“直接的，一次的”，人却不仅有自然存在（肉体），而且有精神自由（心灵），能在改变、创造对象的实践活动中认识自己，而且人正是在这种实践过程中“造成他自己是什么”，即形成为人、获得精神自由的。这是他早期关于劳动创造人的思想的另一种说法。与前期不同或者说比前期发展了的是，他把人的实践、人的本质的对象化即“心灵的自由”自觉地同人的审美需要以及美和艺术的产生问题联系起来思考，提出了一些极为重要的观点。

黑格尔认为，人通过两种方式来认识自己，一种是认识方式，另一种是实践方式。这也是人与自然、环境的两种基本关系。关于实践方式，黑格尔说：

> 因为人有一种冲动，要在直接呈现于他面前的外在事物之中实现他自己，而且就在这实践过程中认识他自己。人通过改变外在事物来达到这个目的，在这些外在事物上面刻下他自己内心生活的烙印，而且发现他自己的性格在这些外在事物中复现了。人这样做，目的在于要以自由人的身份，去消除外在世界的那种顽强的疏远性（按：亦可译异己性），在事物的形状中他欣赏的只是他自己的外在现实②。

人要改变外在事物、在外在事物中复现自己的冲动，就是人把

①② 《美学》第一卷第38-39、39页。

自己的本质力量（如“内心生活”、“性格”等）对象化的冲动，也即自由冲动。人凭着这种冲动去实践，克服人与自然的异化（疏远）关系，解决人与环境、主体与客体之间的矛盾。黑格尔认为人与自然、主客体之间存在着两种和谐关系，一种是天然的未经主体活动过的“自在状态”的和谐关系，这是较低级的；另一种是“由人的活动和技能产生的”和谐关系，这是自为的、较高的关系，因为“只有在人把他的心灵的定性纳入自然事物里，把他的意志贯彻到外在世界里的时候，自然事物才达到一种较大的单整性。因此，人把他的环境人化了。他显出那环境可以使他得到满足，对他不能保持任何独立自在的力量。只有通过这种实现了的活动，人在他的环境里才成为对自己是现实的，才觉得那环境是他可以安居的家”①。他才获得了真正的自由。这里，黑格尔把“心灵自由”说具体化为“人化的自然（环境）”说，把主体（人）的本质的对象（客体）化即实践，作为解决人与自然（环境）、主体与客体矛盾的根本途径。这里没有什么神秘的东西，显露出在强大唯心体系下实践观点的萌芽。

更为可贵的是，他还把“人化的自然”的实践观点应用于美和艺术创造的本质问题的研究。他说：

> 儿童的最早的冲动就有要以这种实践活动去改变外在事物的意味。例如一个小男孩把石头抛在河水里，以惊奇的神色去看水中所现的圆圈，觉得这是一个作品，在这作品中他看出他自己活动的结果。这种需要贯串在各种各样的现象里，一直到艺术作品里的那种样式的外在事物中进行自我创造（或创造自己）②。

小孩掷石的例子是人们熟知的。黑格尔意在说明：第一，实践冲动是人类的天性或特性；第二，美和艺术产生于这种实践的

①② 《美学》第一卷第326、39页。

需要；第三，美（艺术）和美的创造的本质就在于人直观自己在“外在事物中进行”的“自我创造”，即直观自己本质的对象化；第四，美和艺术是人的“自我创造”或人的本质的对象化的一种特殊形式。值得注意的是，黑格尔已把人的这种能动的实践需要同吃、喝、男女之类自然需要——他常常也称为“实践”——区分了开来，把人的自我创造看成属于“理性的需要”的范围，他说“人的自由理性”同人与现实的两种基本关系相对应，也包括两方面，一方面是认识世界，“把凡是存在的东西在内心里化成‘为他自己的’”；另一方面是改变世界的实践，即把内心“这‘自为的存在’实现于外在世界，因而就在这种自我复现中，把存在于自己内心世界里的东西，为自己也为旁人，化成观照和认识的对象时，他就满足了上述那种心灵自由的需要”①。在这两种“自由理性”中，实践似乎是更重要的更社会化的理性。黑格尔把实践提到理性的高度，这是他实践观的一个重要发展。在此基础上，他指出这种“人的自由理性”，“就是艺术……的根本和必然的起源”②。这可以看作黑格尔对美和美的创造的本质的第四层次的规定，也是“美在自由”说的进一步发挥和具体化。在美学史上，如此明确地把美和美的创造的本质归结为人的实践、人的本质的对象化，黑格尔是首创者。这一观点，为科学地解决美学基本问题开拓了一条广阔的道路。

以上四个层次的规定虽然从总体上未改变“理念感性显现”说的基本格局，因为所有这些规定仍然可以纳入他唯心体系的框架，作为理念自运动过程中的一些重要环节；但是，就具体内容来看，却对“理念”论有重大的突破，其中不仅包含唯物主义的观点，还包含着若干历史唯物主义的见解。犹如在他美学大厦的厅堂里发生了轻度地震，其震源的冲击波使大厦的支

①②《美学》第一卷第40页。

柱微微震荡却并未断裂倾倒。从以上四个规定中，我们可以看到，黑格尔心目中的美至少具有以下几个特征：

（一）**感性形象性**。作为理念的感性显现，美必须呈现为"感性客观事物本身的形式和形状"，"用感性形象化的方式"使"绝对理念成为观照与感觉的对象"① 。具体来说，美一必须是形象，二必须体现为个别事物，三必须诉诸感觉。黑格尔说："美只能在形象中见出，因为只有形象才是外在的显现"，才成为"可用感官接受的东西"②；同时，感官只能把握个别具体的事物，所以美作为现实的理念，只有"作为个别事物去理解"，"只有在具体个别事物里才能得到"③ 。所以美的感性形象性"起于个别形象的显现"④ 。

（二）**真实性**。理念是最高的真实，美作为理念的显现，其形式虽是感性的个别形象，其内容却必须符合理性，必须是真实的。美实质上是用形象的方式"把真实呈现于意识"⑤，所以"美本身必须是真的"⑥ 。在这个意义上，美是真实性与形象性的统一，规律性与现象性的统一，理性与感性的统一。

（三）**自由性**。正因为有上述几个统一，所以美的概念在它的感性显现或"客观存在里就是自由的，象在自己家里一样"，两者水乳交融、化为一体，无阻无碍、完满整一，纵然具体美的事物千变万化，是特殊、有限的，但"美本身却是无限的，自由的"⑦ 。美的花、美的宫殿、美的装饰、美的艺术，……它们美的具体内容各各不同，但其内容与形式、概念与形象、本质与现象之间必定在和谐统一中显现出一种自由性和无限性，这正是美的秘密所在。

（四）**对象性**。美"作为感性对象，它和作为感觉主体的人有一个基本的关系"，美只对人而存在，只对人的心灵有意义。美的形象虽然只能诉诸人的感官，但美的意蕴却只有心灵

①②③④⑤⑥⑦《美学》第一卷第129、161、185、161、129、142、143页。

才能领悟。美的"感性因素之所以有权存在，只是因为它是为人类心灵而存在的"①。美是人化的自然的产物，也只是人独有的观赏对象。

（五）**历史性**。美是历史的产物，更确切地说，是自然史发展到人类历史的产物，是人类初步满足自然需要后的精神需要的产物，同时又随着人类精神的发展而发展。黑格尔说："心灵在达到它的绝对本质的真实概念之前，必须经过植根于这概念本身的一些阶段的过程，而这种由心灵自生发的内容的演进的过程"就是美的历史发展过程②。这虽然是以理念发展来解释美的演进的根源，颠倒和抹煞了美的发展的客观的社会历史根据，但把美作为一种过程、作为一种历史，却是黑格尔辩证法思想的体现，是非常深刻的。

黑格尔对美的本质的四个规定和五个特征的思想（系我的初步概括）唯心与唯物相杂，糟粕与精华并存，肤浅与深刻混同，包含着内在的矛盾。但是，如前所述，其中不乏天才的猜测、闪光的思想、合理的推论，是值得我们深入研究和发掘的。

作为客观唯心主义者的黑格尔把研究的重点放在审美对象的本质和必然性的探讨上是不奇怪的。因为，他认为如果单纯从个别审美主体的感觉出发，就容易陷入相对主义。他说："美可以有许多方面，这个人抓住的是这一方面，那个人抓住的是那一方面；纵然都是从一个观点去看，究竟哪一方面是本质的，也还是一个引起争论的问题"③。这样，就不容易取得统一的标准。更重要的是，如果把美学研究变为主体审美情感（快感）的研究，就很容易堕入空洞抽象的死胡同，因为"情感就它本身来说，纯粹是主观感动的一种空洞的形式"，譬如同是"恐惧"，内容却极不确定，"极不同的乃至相反的内容都可以引起恐惧"，同样，极不同的审美对象也很可能引起主体相同的

①②③《美学》第一卷第44—45、90、21页。

审美感情，“在这种主观感动里面，具体的内容消逝了，就象跻在最抽象的圆里一样”①。因而仅研究主体的抽象审美感情，丝毫不能揭示美的客观本质，无助于解决美学的基本问题。所以，《美学》较少孤立地研究主体的审美心理特征。然而，这并不等于他忽视主体的审美活动和审美意识。事实上，他对审美和美感等问题的研究也有不少真知灼见。只不过，他更多地是把审美主体与审美对象联系起来研究而已。

黑格尔对审美特质的规定是建立在他对人与现实两种基本关系的分析比较的基础之上的。他认为主体人与现实世界的客体之间存在着三种基本关系。第一种是最低级的无心灵性的“对外在世界起欲望关系”②，人不以普遍性观念、而以感性个别事物的身份对待外界个别事物，就是消灭掉（吃掉或者使用掉）对象的具体存在以维持自身的生存，满足感官的自然需要。在这种实践性（较低的感性实践，不同于前面所说的较高的理性实践）的欲望关系中，一方面主体消灭了对象的独立存在和自由，另一方面主体自身也依赖于并被束缚于个别的感性事物对象中而丧失自由。主客体都不自由，自然就无所谓美和审美。第二种关系是与感性欲望关系对立的较高级的“对于理智的纯粹认识性关系”，主体对对象只作认识性的观照，不直接作用于对象，更不以消灭对象的具体存在来满足感官需要，“而是要学会认识事物的普遍性，找出它们的本质和规律，理解它们的概念”③。这就把个别感性事物的存在丢在脑后，单纯探求和思考对象感性形式后面的普遍性。这样，对象虽然对主体仍然能保持独立自由，但主体却须服从对象的抽象必然性和规律性，而未达到与对象的感性形式水乳交融、自由自在、无拘无束的境界，即仍未进入审美的境界。总之，无论在欲望关系上还是在认识关系上，主客体双方都是有限的、不自由的，因此不会

①②③《美学》第一卷第41、45、47页。

产生审美。而“如果把对象作为美的对象看待，就要把上述两种观点统一起来，就要把主体和对象两方面的片面性取消掉，因而也就是把它们的有限性和不自由性取消掉”①，这就形成第三种关系即审美关系。

审美关系，是主体同现实对象介于实践欲望关系和理性认识关系之间的一种特定关系或中间状态。一方面，主体（人）不对审美对象起实践欲望，而让它保持独立自由的存在；同时对象也只以其感性形式诉诸主体心灵，而不以具体感性存在满足主体感官的自然需要，欲望被绝对排除了。另一方面，主体不探求对象的普遍性和本质规律，不用抽象逻辑、概念去肢解、把握对象，而让对象仍保持个别的感性形态；同时对象也只以自己个别的感性形象与主体发生观照、认识的关系，不受抽象知解力的束缚，从而使主体也保持自由。总之，无论从主体还是客体来看，双方都处于排除了欲望与理智干扰的不自由状态，达到感性与理性的和谐统一。这种自由与无限的境界才形成审美的关系。黑格尔说：“无论就美的客观存在，还是就主体欣赏来说，美的概念都带有这种自由和无限；正是由于这种自由和无限，美的领域才解脱了有限事物的相对性，上升到理念和真实的绝对境界”②。在人同现实发生审美关系时，对象“不显得受我们人的压抑和逼迫”，主体也不被对象的具体效用所束缚和限制；就主体内部来说，也摆脱了欲望冲动与纯理智需要的片面性，从而主体与客体、主体自身的各种关系都处于自由和谐的状态，所以“我们一般可以把美的领域中的活动看作一种灵魂的解放，而摆脱一切压抑和限制的过程”③。正是在这个意义上，黑格尔说“审美带有令人解放的性质”④。由此，我们很容易联想到席勒关于审美是介于感性冲动与理性冲动之

①②④《美学》第一卷第145、148、147页。

③《美学》第三卷（上）第337页。

间的游戏冲动的观点。我以为两者之间的内在联系是相当明显的。不同的是，席勒着重从主体角度论审美，黑格尔则更多地从主客体相互关系角度谈审美。

自由、无限、解放，是黑格尔对审美性质的根本规定，也是他对美感性质的根本规定。他对美感性质的探讨都是从这一根本规定生发出来的。

首先，他认为美感是一种精神享受，而不是物质享受。美感不对对象起物质欲望，“把它只作为心灵的认识方面的对象”①。在这个意义上，美感属于认识活动范畴。但美感又不同于理智思考或理性认识活动，它是一种认识性（心灵性）的感觉活动。就是说美诉诸于感官，美感直接凭借感官而获得，无须经过明确的理性思考。所以美感是介于理性的思考与物质性感觉之间的精神性快感，是一种“认识性的感觉”②。

其次，美感凭自己独特的感受器官来接受外界美的信息。黑格尔认为审美“只涉及视听两个认识性的感觉”，因为眼、耳两种感官只能接受外界视听信息，而不能对对象直接起物质欲望或直接从物质上使用、享受对象，始终能保持对象的独立自由；鼻、舌、手之类物质性感官的嗅觉、味觉、触觉功能“只涉及单纯的物质和它的可直接用感官接触的性质”，因此同审美无关。

再次，美感是主体同对象处于和谐统一、主体的感性与理性活动也处于和谐统一状态时的心意状态。黑格尔一向强烈反对以快感来说明美感。当时德国有一位颇有影响的艺术理论家吕莫尔曾把美感界定为区别于感官直接快感的一种伦理性、精神性快感。黑格尔批评这种新的“快感”说比康德还倒退了，因为康德不但区别了感官快感与精神快感，而且揭示了主观的

①②《美学》第一卷第46、48页。

审美判断同时又带必然性、普遍性的特点。黑格尔又比康德前进了一步，他不把美感归结为快感，不管是特殊快感还是一般快感，感官快感还是精神快感。他是从主客体关系与主体心理功能之间的关系来确定美感性质的，总的原则是理性与感性的自由统一。具体来说，一方面，美感当然只能面对个别的感性对象，从感性形象的观照中获得美感，这是美感的感性因素；但是"审美中欲念也退隐了"①，摆脱了单纯的物质欲望，美感升华到认识领域。另一方面，美感虽须依赖于感官，但并不停留于感官，而须通过对对象的感性把握上升到不确定的理性把握，即通过对象的形象认识到其背后的理念和本质，这是美感的理性因素；但这种认识并不借助于抽象的知解力和普遍的逻辑概念，即不同于明确的理性思考，"思考从概念来理解"理念，"按照它的普遍性来把它变成自为的，但是审美作用却按照它的显现着的实在来把它变成自为的"②，就是通过感性形象的特殊性、个别性来认识其背后的普遍性理念。所以，美感是主体在审美观照中既摆脱物质欲念，又不凭普遍概念，而对客体的形象与理念、现象与本质的统一把握，是介于感性功利实践与理性抽象思考之间的一种主体心理活动，是主体心理功能中感性因素与理性因素的和谐统一。

第四，美感是一种"敏感"（sinn）。黑格尔说："在审美时对象对于我们既不能看作思想，也不能作为激发思考的兴趣，成为和知觉不同甚至相对立的东西。所以剩下来的就只有一种可能：对象一般呈现于敏感"③。上面已说，美感是感性与理性统一的心理功能，这里，黑格尔就把这种介于感觉与思考之间心理功能命名为"敏感"。他说：

"敏感"这个词是很奇妙的，它用作两种相反的意义。第一，它指直接感受的感官；第二，它也指意义、

①②③《美学》第一卷第146、161、166页。

思想、事物的普遍性。所以“敏感”一方面涉及存在的直接的外在的方面，另一方面也涉及存在的内在本质。充满敏感的观照并不很把这两方面分别开来，而是把对立的方面包括在一个方面里，在感性直接观照里同时了解到本质和概念。但是因为这种观照统摄这两方面的性质于尚未分裂的统一体，所以它还不能使概念作为概念而呈现于意识，只能产生一种概念的朦胧预感①。

比之于理性与感性统一之类比较一般的规定，“敏感”说是对美感物质进一步具体的把握与描述。黑格尔不仅创造了“敏感”一词来表示处于“审美态度”②（关系）中主体的心理功能和心理状态，而且还分析了这种心理功能的特点，亦即美感的特点：一是对对象的观照既包括感性形式、也包括理性内容，既包括特殊性，也包括普遍性；二是对对象把握的整体性，即对对象的理性内容与感性形式作为统一的整体来观照，不是先感性观照后理性思考，或把两个过程分开，而是在感性观照同时就直接把握对象理性内容，不再假道于概念思考。三是这种统一把握就呈现为一种“概念的朦胧预感”。这一提法是极为准确而精当的，我以为与康德“没有概念的普遍性”有异曲同工之妙，而且更加具体化了。它表明，美感虽直接从感官接受美的信息，但不仅停留于感性处理阶段，而且有“朦胧”的理性处理参加。这种理性处理并不取概念推理形式，也不排除美的感性信息，而是通向某种不确定概念和普遍性的“预感”。当我们审美时，如看到一朵盛开的鲜花的形象，我们朦胧地“预感”到这形象指向某种普遍的内容（如旺盛的生命力、朝气蓬勃、向上、美好的生活……），但我们说不出来。这时，我们的理性活动已以“概念的朦胧预感”的形式参与审美，成为美感的一

①② 《美学》第一卷第167页。

个不可分割的部分。而且，感性观照与理性处理在审美中是同时进行、融为一体的，"概念的朦胧预感"是典型的美感心意状态，也就是"敏感"。

第五，美感不但有指向普遍性的一面，也有主体差异性的一面。黑格尔是反对美的主观趣味的，因为如按主体千变万化的审美趣味来分别美丑，就"缺乏一个标准"，就难以进行科学研究。但同时，他又不得不承认美感的巨大差异性是一种客观存在。他说，"美的主观趣味是没有严密规则的"，如按主观审美趣味进行审美，"那么，整个自然界就无须什么挑选，就没有什么东西找不到爱好者"；不但个人之间的美感千差万别，而且"推广一点去看看各民族的趣味，我们也会发见差别和对立是很大的"，如"中国人的美的概念和黑人的不同，而黑人的美的概念和欧洲人又不同"①。至于美感差异性的根源以及差异性与共同性的关系等问题，作为客观唯心主义者的黑格尔就没有涉及，也不屑于涉及。

第六，美感有历史性。黑格尔既然把美看成历史的产物，把人看成劳动实践中生成的，那么合乎逻辑的推论只能是，作为人的特性之一的美感也是在历史中生成和发展的。他在谈及原始宗教与艺术合一的情况时说："意识的感性形式对于人类是最早的，所以较早阶段的宗教是一种艺术及其感性表现的宗教"②。所谓"意识的感性形式"就是美感，就是人通过感性形式把握、认识绝对理念的审美能力。在黑格尔看来，首先，美感是人类才有的，是人类形成后才产生的；其次，美感是人类早期活动的产物，随人类发展而发展。《美学》第二卷谈原始艺术形成时也谈到了美感的历史生成问题"③。

黑格尔对美感特质的研究虽然不够重视，论述也不很系统，

①② 《美学》第一卷第55、133页。

③ 参见《美学》第二卷第23—24页。

但从上述这几点可以看到，他是真正抓住了美感的本质的。他的美感论坚持在同客体的联系中展开论述，提出“敏感”和“概念的朦胧预感”等新的美学概念，强调美感的历史性等方面都比康德推进了一步，显示了他在美学中对辩证法的娴熟运用。

七　自然美的两重观点

一般说来，自然美在黑格尔的美学体系中地位是较低的。但是，在不少地方，他又提出了一些关于自然美的有价值的见解，值得我们重视和借鉴。

黑格尔在《美学》一开头就明确宣布，自然美不是真正的美，因而他的艺术哲学“要把自然美排除于美学范围之外”①。他把艺术美与自然美加以比较，强调“艺术美高于自然美”②，其主要理由是：

第一，从他的哲学体系来看，自然是绝对理念的外化，是理念低级阶段的形式，艺术则是否定这种外化、重返精神时的产物，是对绝对精神的感性观照，属于理念发展高级阶段的形式之一。按精神自运动、自发展的序列，艺术高于自然，所以艺术美也高于自然美。

第二，从他的美学体系来看，其美学的中心定义“美是理念的感性显现”是他论述自然美和艺术美本质的主要依据和出发点。他说，美是概念与体现概念的感性实在的统一。理念显现在自然的感性形式中为自然美。显现在艺术的感性形式中则为艺术美。自然美是“理念的最浅近的客观存在”③，它由于不能充分完满地体现概念，因而是较低级的美，或如黑格尔说

①②③《美学》第一卷第6、5、149页。

的，是“第一种美”①，艺术美则是理念超越自然后的感性显现，这种显现能较完满地体现概念，因而是较高级的美，或者说是第二种美。第二种美是第一种美的发展和完善，因此，艺术美高于自然美。

第三，自然美是纯粹物质性的，艺术美虽也取感性物质的外观，却是心灵性的。黑格尔认为，理念的本质是心灵性的或精神性的。自然美的物质性在根本上与理念的本性不一致；而艺术美作为一种观念性、精神性的感性显现，就更接近、符合理念的本质。恩格斯说过：“在黑格尔看来，自然界只是观念的‘外化’，它在时间上不能发展，只是在空间中展示自己的多样性”②。就是说，自然物只是空间形式的物质存在，没有时间的发展，没有历史，即使有生命的动植物也只是简单地重复生命过程。最重要的，自然物都是无思想、无意识、无心灵性的，因而是不自由的，无美可言的，我们也“不把它作为美的东西来看待”③；心灵是自由、自觉的、有自意识的，艺术美是心灵（精神）的产品，是理念通过人的心灵创造出来的，它全“靠心灵所灌注给它的生气”④而获得生命，因此，“心灵和它的产品比自然和它的现象高多少，艺术美也就比自然美高多少”⑤。黑格尔甚至说，任何一个即使是无聊的幻想，因为经过人的头脑，见出某种心灵活动的自由，也就比任何一个自然产品如太阳要美。

第四，艺术美与自然美的高低不仅是相对的或量的差异，而且是绝对的、质的分别。也就是说，从自然美到艺术美经过了一次质的飞跃。这种质的分别主要表现为有无“真实”性。这里需要说明的是，黑格尔的“真实”观与我们的完全不同，是

①③④《美学》第一卷第149、4—5、37页。

②《马克思恩格斯选集》第四卷第225页。

⑤《美学》第一卷第4页。

头足倒置的。在他那里，“真实”的意义不是客观的实际存在，而是一切客观事物的内在本质和真理性。他认为，理念是一切客观事物的本质，一切客观存在都是理念派生、发展出来的，所以只有心灵性的理念才是最高的真实，而理念所派生的那些现实事物和客观现象倒只是心灵的反映，因而是不真实的。按照黑格尔对美的本质的理解，真是美的前提。既然艺术是心灵性的，因而是真实的，而自然是无心灵性的，因此是不真实的，那么，艺术美才是真正的美，自然美不是真正的美，就是顺理成章的推论了。所以黑格尔说：“只有心灵才是真实的，只有心灵才涵盖一切”，“一切美只有在涉及这较高境界而且由这较高境界产生出来时，才真正是美的”，艺术美即属此列；而“就这个意义来说，自然美只是属于心灵的那种美的反映，它所反映的只是一种不完全不完善的形态”①。艺术美与自然美的本质区别就在这里。

第五，艺术品虽常常用自然界物质材料做媒介，用自然和现实世界的事物作题材，但这并不足以产生艺术美，只有使自然物心灵化，才能上升为艺术品。这种心灵化是艺术美高于自然美的根本原因。黑格尔认为，自然界、现实界的个别、具体事物，一经艺术加工即心灵化，就可以通过生动的感性形象展示普遍的精神内容和理想。他说：“艺术作品抓住事件、个别人物及行动的转变和结局所具有的人的旨趣和精神价值，把它表现出来，这就比起原来非艺术的现实世界所能体现的，更为纯粹，也更为鲜明。因此，艺术作品比起任何未经心灵渗透的自然产品要高一层。”② 譬如风景画高于自然风景；艺术能表现自然事物所无法表现的神圣理想，等等。

此外，自然界事物总不免转变消逝，外形方面也不稳定，心灵化的艺术品却“能使纳入艺术作品的东西，作为一种外在

①② 《美学》第一卷第5、37页。

事物，能具有永久性”①。如古代人民的生活情景在历史上早已消失，却能通过艺术作品得以永存。

第六，自然事物因为是物质性的，因而往往较多涉及人类生活的实际效用，即往往主要与人发生实用关系，而较少与人发生审美关系。黑格尔说：人们“从来没有”“想到要把自然事物的美单提出来看，就它来成立一种科学，或作出有系统的说明。人们倒是单从效用的观点，把某些自然事物提出来研究”。为什么这样呢？黑格尔的回答是：“就自然美来说，概念既不确定，又没有什么标准”②。他的意思是，自然美的具体情况千差万别，无限繁多，由于缺乏心灵性的灌注和统一，很难形成划一的概念以及统一的鉴赏标准和尺度，因此很难单独成为审美对象，成为美学的研究对象。相反，人的实用需要是多方面的，能与自然物发生多方面的实用关系，因此能成为许多自然科学、特别是应用科学（如药物学、矿物学、动物学、植物学等等）的研究对象。而艺术则不同。艺术完全是人的审美需要的产物，不直接涉及人的实用需要，“它只应满足心灵的旨趣，必然要排除一切欲望”③，即一切实用关系。这样，艺术与人发生的就是较高级、较纯粹的一种心灵关系——审美关系。就这点而言，自然美也不能与艺术美相提并论。

总之，与艺术美相比，自然美有以上种种缺陷和不足，最根本的缺陷就是无心灵性和不自由。而“这种生命和自由的印象却正是美的概念的基础”④，因而自然美不是真正意义上的美。正由于心灵在自然美中“不能”“直接观照和欣赏它的真正的自由”，所以才必然要在艺术这个“较高的领域”中实现“自由的需要”⑤。这是艺术美产生的根本原因。

由上可见，黑格尔对自然美的基本态度是贬低乃至否认的，这自然不正确。但从整部《美学》来看，也还存在着一些

①②③④⑤《美学》第一卷第37、5、46、192、195页。

矛盾。他一方面把自然美排除在美学研究的范围之外，另一方面却仍把自然美作为“第一种美”，花了近五十页的篇幅给予专章探讨，在其他许多章节中他也不时论及自然美问题。这些探讨虽然比较分散、零星，但却包含着一些天才的、闪光的思想，在理论上达到了当时有关自然美理论的较高水平。即使上述思想中，也不无合理之处。下面，拟对黑格尔自然美观点中合理的、有价值的方面作一简要评析。

（一）关于艺术美高于自然美的观点部分体现了黑格尔人本主义的实践观，和对消极浪漫派自然观的批判态度。

学术界有一种流行看法，认为只有费尔巴哈才有人本主义思想，黑格尔只讲理念和绝对精神，贬低人和人的价值，谈不上什么人本主义。我认为这至少是一种误解。固然黑格尔用绝对精神作为他整个哲学体系的支柱，而把人类社会只作为绝对精神的一个发展阶段，表面上似乎不是以人为本，但是实际上他的绝对精神三大发展阶段中的第三阶段——精神阶段就是人类社会阶段，它是前两阶段的辩证的历史的统一，包含着精神在前两阶段运动中的一切积极、合理的内容，因此是精神发展的最高阶段。马克思、恩格斯曾经明确指出，黑格尔的绝对精神是“形而上学地改了装”的自然和精神的统一，“即现实的人和现实的人类”①。这就表明，在黑格尔心目中，人类社会、社会的人的思想意识、人的本质和价值是被高度重视并被置于最重要的地位上的。这种人本主义思想在他对自然美和艺术美所作的比较中表现得十分明显。

首先，他不把天生的自然美作为美学研究的对象，而把艺术美这种人类社会的精神产品作为艺术哲学探讨的中心，就说明他对人的重视。其次，他认为艺术美之高于自然美，就在于自然事物未经心灵（即人）改造过，不是心灵化（即人化）的

①《神圣家族》，《马克思恩格斯全集》第二卷第176—177页。

东西，而艺术则是“人的活动的产品”，是人的心灵（精神）劳动的创造物，“只有通过心灵而由心灵的创造活动产生出来，艺术作品才成其为艺术作品”①。也就是说，艺术美来源于人对自然的一种观念性的加工、改造、创造活动，它集中体现并凝聚了艺术家的心灵、本质和个性。在这个意义上，黑格尔强调艺术美高于自然美是完全正确的。毛泽东同志也认为，自然形态的社会生活与艺术两者都美，但艺术美比自然形态的美“更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”②。这里，黑格尔不仅重视人，而且强调了人的实践的一个方面——精神劳动，把人的心灵劳动看成艺术美的源泉。这就体现了他的人本主义实践观。再次，黑格尔把自然美看作心灵的“反映”，这无疑是唯心的，但是，就自然本身无所谓美丑，只有在人类产生以后，自然同人才可能发生审美关系这一点而言，却又包含着某些合理的成分。

黑格尔突出艺术美、贬低自然美的另一重要原因是他同消极浪漫派的论争的需要。德国浪漫派的哲学代表之一谢林的哲学也称为“自然哲学”。他之所谓“自然”是指“我们知识中一切纯客观的总和”，是同作为一切主观的总和的“自我”和“智性”相对立的。“自然”与“智性”无产生先后之分，关键只在于从何者出发，从自然出发即“自然哲学”。很明显，他的“自然”不仅是客观的物质的自然界，而且也渗透着精神，“完整的自然理论，应当是那种可以将全部自然溶化为一种智性的理论”，“在自然现象中仍然透露着智性的物质”，自然不应停留于无意识状态，而应借助理性达到意识，“回复到它自身”，这样，“自然与我们在自身内所认作智性和意识的那

---

①《美学》第一卷第49页。

②《毛泽东选集》（一卷本）第818页。

个东西原来是一回事”①。可见谢林的“自然”是集物质与精神于一体之大宇宙，他赋予自然以意识、理智和生命，这就给消极浪漫派神秘主义的自然观和脱离现实、对自然的盲目谟拜、歌颂、幻想提供了理论基础。他们不仅主张“回到中世纪”，而且也鼓吹“回到自然去”，把自然美抬得很高。这表面上与卢梭相似，但实际上，如同勃兰兑斯所说：“这种自然观在卢梭那里侧重于情感，在浪漫主义者这里侧重于幻想”，所以，浪漫派对自然美的感受非常神秘、荒诞，他们或者“回过头去就搜寻传说和童话，搜寻充满妖精和鬼怪的民间迷信”，或者“当自然对人们有用的时候，他们并不认为它美；他们发现自然在蛮荒状态中，或者当它在他们身上引起模糊的恐怖感的时候，才是最美的”②。总之，第一，他们竭力抬高自然美；第二，他们对自然美的理解、感受十分神秘，认为自然也有意识和生命。诚然，消极浪漫派在发展自然美、表现自然美方面的独特贡献不应抹煞，然而他们通过崇拜自然美散布的消极悲观的人生情绪和面向过去的倒退思想却是应当批判的。黑格尔之所以贬低自然美，同他与消极浪漫派的思想分歧直接有关。他曾从“绝对”哲学出发，明确批评过谢林的“自然哲学”，说谢林的自然哲学“一方面没有完成，一方面主要停留在自在存在里，并且按照一个假定的图式而夹杂进去一种外在构造的形式主义”②。其意是谢林的自然哲学只是“自在”的，不是“自为”的，只是非理性的，而不是自觉的、理性的，只是人为地、外在地构造体系，而不是通过理念的自否定、自运动，自然而然地推演出体系来。同样，黑格尔对消极浪漫派文艺作品中对自然的幽暗、恐怖、怪诞的描写甚为不满，

① 见《十八世纪末—十九世纪初德国哲学》第162—164页。

②《十九世纪文学主流》第二分册《德国的浪漫派》第138——139页。

③《哲学史讲演录》第四卷第368页。

在《美学》中多次进行批评。

总之，从坚持人本主义的实践观和批判消极浪漫派两方面看，黑格尔贬低自然美、强调艺术美是有积极意义的。

（二）关于生命是自然美的顶点的观点显示了黑格尔把美与生命、生气灌注联系在一起的合理猜测。

黑格尔关于自然美发展的观点同他自然哲学的逻辑序列完全一致。自然哲学论述了理念在自然阶段由机械性、经物理性到有机性（出现生命）的发展过程，但这种次序只是自然界事物在空间上的排列顺序与逻辑上的发展过程，并非时间上、历史上的发展。这种非历史的观点出现在自然科学已达到一定水平，歌德已作出了预示后来进化论诞生的某些天才猜测之后，证明黑格尔唯心主义体系对辩证方法的窒息。正如恩格斯所说，"方法为了迎合体系就不得不背叛自己"①。《美学》中对自然美的发展的论述也承袭了自然哲学的路子，从总体上说当然仍是违反辩证法的、非历史的。但是，在具体阐述中，却有一些合理因素，辩证法的火花不时冲破体系的压抑闪耀出来。

黑格尔把自然美的发展描述为以下三个阶段：第一阶段，是理念以纯然机械的、物理的方式存在着，"概念直接沉没在客观存在里，以致见不出主体的观念性统一，毫无灵魂地转化为感性的物质的东西"②。如并列分立的个别物体，它们只是抽象的杂多，没有意识和心灵，没有主体的统一性，没有生气，因而除了外在形式上可能合乎一定的对称平衡等规律外，是谈不上美的。第二阶段是自然物的概念内部出现了差异面，和否定这种差异面的主体（理念）的初步统一，这时，"概念所含的差异面处于自由状态，每一差异面在其它差异面之外独

① 《马克思恩格斯选集》第四卷第225页。

② 《美学》第一卷第149页。

立存在”，而同时概念又是“统摄它的一切定性的整体”，“所以其中个别物体虽各有独立的客观存在，而同时却都统摄于同一系统”①。如太阳系各大行星、彗星、月球等一方面互为差异、独立存在，同时又与其他行星发生密切关系，在这种关系中各自占有自己的特定地位并统一于太阳这个中心，太阳“作为全太阳系的统一而存在”②，这种各行星之间的密切关系和它们的中心点就构成太阳系的“内在的统一”③。但这种统一还是抽象的，“概念究竟还是沉没在它的实在里”，还缺乏观念性、主体性的统一，还是没有生命和意识的死物，所以也还不是真正的美，或者至少说它的美还很有限。第三阶段理念的存在形式是生命，是理念外化达到真正观念性、主体性的辩证统一。生命的本质是概念内部的矛盾的对立和统一，是“灵魂及其身体的统一”。灵魂与身体为矛盾的两个方面，“灵魂形成实体的统一和通体渗透的普遍性”，是“一种主体的自为存在”④。如生物的感觉弥漫全身各处，但同一身体没有千万个感觉者，只有一个感觉者，即主体。生物的身体各部分当然仍有互相并列、外在，各有独特功能这一面，但又都是同一整体的有机组成部分，不论哪一部分从整体上分离下来，这一部分就根本不存在了。这个灵魂与肉体、整体与部分的矛盾统一是生命之本，“生命的力量，……就在于它本身设立矛盾，忍受矛盾，克服矛盾”，这种矛盾运动“就形成了继续不断的生命过程，而生命就只是过程”⑤。唯其如此，有生命的自然物才“出现了生气”⑥。这种生气正是美的根本条件之一，“我们只有在自然形象的符合概念的客体性相之中见出受到生气灌注的互相依存的关系时，才可以见出自然的美”⑦。所以，理念只有发展到生命阶段，才有真正的自然美，或者说，自然美才

①②③④⑤⑥⑦《美学》第一卷第150、151、150、153、154、152、168页。

达到高峰。

黑格尔的上述见解，就自然科学角度而言仍然是唯心和神秘的，但关于生命的本质在于矛盾运动的论点却是辩证法的出色运用，恩格斯、列宁后来都在唯物主义基础上肯定和发挥了这一思想。由这一观点进而引伸出美与生命、生气之间有内在、必然联系，生命、生气是自然美的必要条件的看法，这应该说是黑格尔自然美论的合理成分。黑格尔还把这一思想运用于艺术美，《美学》各卷中贯穿着一个观点，即把艺术品当作有生命的有机统一的整体来看待，把有无生气灌注看作衡量艺术品有无艺术美和艺术美高低的一个重要尺度。我以为这一看法是符合自然美、艺术美的客观规律和人的审美规律的，至今仍不失其理论价值。

（三）关于自然美既是客观的又与审美主体有关的看法，表现出黑格尔思考问题的辩证性，为解决自然美的本质问题提供了一条新的途径。

黑格尔的理念是客观的，所以作为理念显现的最初形式的自然美也是客观的。他在论及自然物的形式美时，认为自然物只要符合整齐一律、平衡对称，合于法度，和谐整一等规律，就会具有外在的形式美，这种美是完全客观的。如自然风景，直接呈现给人们的是“一系列复杂的对象和外表联系在一起的许多不同的有机的或是无机的形体，例如山峰的轮廓，蜿蜒的河流，树林，草棚，民房，城市，宫殿，道路，船只，天和海，谷和壑之类”，这对象是客观的，其所以美，只因为“在这种万象纷呈之中却现出一种愉快的动人的外在和谐，引人入胜”①。可见，自然美是一种独立于人之外的具有某些符合形式美规律的自然物，构成其美的一些形式因素是客观存在的。这里，黑格尔肯定了自然美的客观性。他还说，与艺术美相比，

①《美学》第一卷第170页。

自然美是无目的，不是为人而存在着的，“鸟的五光十彩的羽毛无人看见也还是照耀着，它的歌声也在无人听见之中消逝了；昙花只在夜间一现而无人欣赏，就在南方荒野的森林里萎谢了，而这森林本身充满着最美丽最茂盛的草木，和最丰富最芬芳的香气，也悄然枯谢而无人享受”①。

但是，黑格尔又认为，自然美与人（审美主体）密切相关，离开了人，自然美就丧失了美的意义和价值。他说：“有生命的自然事物之所以美，既不是为它本身，也不是由它本身为着要显现美而创造出来的。自然美只是为其他对象而美，这就是说，为我们，为审美的意识而美。”②也就是说，自然物只有与人（审美主体或审美意识）发生审美关系时它才是美的，才有美学意义，否则无论它具备何种构成美的客观条件或形式因素，也无所谓美丑。在这个意义上，自然美又不是纯客观的，而是与审美主体的存在有关联的。黑格尔这一看法与前面的看法似乎是矛盾的，实质却是辩证统一的。讲自然美有客观性，主要强调构成自然美需要有一些客观条件、因素，这些条件、因素不具备，自然物不可能美；讲自然美与审美主体有关，则强调自然美还有受审美主体制约的一面。自然物即使具备了某些构成美的形式因素或客观条件，但如果未与审美主体发生审美关系，也不能形成自然美。黑格尔说的自然美为审美意识而存在，就是这个意思。不过，我理解他的“审美意识”，不是指任何个人的审美意识，而是指“我们”即人类整体的审美意识。以上两个方面构成了现实的自然美的两个不可分割的基本方面。只是在这样一个特定的涵义上，我们才可以说自然美是主客观的统一。

在论及形成自然美的主体条件时，黑格尔着重提到这样一种情况，就是自然物“由于感发心情和契合心情”而与主体发

①②《美学》第一卷第89、160页。

生审美关系，形成自然美。他以寂静的月夜，平静的山谷中流淌着蜿蜒的小溪，一望无边波涛汹涌的海洋为例，说“这里的意蕴并不属于对象本身，而是在于所唤醒的心情”。就是说，对象的美是主体心情所赋予的，对象的作用只在于以其客观形象“唤醒”某种审美的心境。他还说动物的美，如“勇敢、强壮、敏捷、和蔼之类”，也因为“和人的特性有一种契合”，“从一方面看，这种表现固然是对象所固有的，见出动物生活的一方面，而从另一方面看，这种表现却联系到人的观念和人所特有的心情”①。这里，黑格尔把自然美分成两方面：客体方面，自然物必须有一定的“表现”和形象；主体方面，人的观念和人所特有的心情要正好与客体的“表现”相吻合，即对象的表现正好唤醒主体的特定观念和心情，主体的观念和心情又恰好在对象中得到表现，这种主客体的统一和物我交融才形成人与自然的审美关系。黑格尔这一观点，包含着某些合理的猜测，曾受到车尔尼雪夫斯基的高度评价。车氏说，黑格尔提到的“构成自然界的美的是使我们想起人来的东西，自然界美的事物，只有作为对人的一种暗示才有美的意义”的思想，是“伟大的思想，精辟的思想”，如以此作为基本思想“以代替理念的完全显现的虚妄探索，那么黑格尔的美学会是何等高明呀！”②车氏当然是从他人本学唯物主义美学观出发评论黑格尔的，但这一评论的基本精神是正确的。

那么，自然对象与人何以能达到这种物我交融的境地呢？黑格尔有一段很精彩的论述。他说，人的亲切感情也可以在自然界这种“完全外在的东西里发现一种心情的共鸣，可以在客观事物里认出某些与精神有亲属关系的特点”，譬如：

山岳，树林，原谷，河流，草地，日光，月光以

---

①《美学》第一卷第170页。

②《车尔尼雪夫斯基选集》上卷第10页。

及群星灿烂的天空，如果单就它们直接呈现的样子来看，都不过作为山岳，溪流，日光等等而为人所认识，——但是第一，这些对象本身已有一种独立的旨趣，因为在它们上面显现出的是自然的自由生命，这就在也具有生命的主体心里产生一种契合感；其次，客观事物的某些特殊情境可以在心灵中唤起一种情调，而这种情调与自然的情调是对应的。人可以体会自然的生命以及自然对灵魂和心情所发生的声音，所以人也可以在自然里感到很亲切。……自然风景中许多不同的境界，例如自然的温和爽朗，芬芳的寂静，明媚的春光，冬天的严寒，早晨的苏醒，夜晚的宁静之类，也契合人的某些心境。平静而深不可测的大海可能蕴藏着无穷的翻天复地的威力，人的心灵也有这种情况；反过来说，大海的咆啸翻腾，涌起狂风巨浪也可以引起灵魂的同情共鸣。因此，构成绘画的真正内容的……是渗透到一切事物里去的自然界的活泼的生命，正是这种生命的某些特殊情况与心灵中某些情调的同情共鸣才是绘画……所应……表现出来的。只有这种亲切的渗入才是精神和心灵活跃的时机，才使自然在绘画里……可以用作独立的内容①。

这段话有四点值得注意：第一，自然美的客观条件最根本的就是"自由生命"。自然景物中虽有不少无生命的事物，但它们本身包含着运动、变化、发展、生长等等生机，同有生命的自然物结合在一起，形成一种活跃的生气。正是这种生气与审美主体人的生命活动有相通处或对应点，才能在一定条件下形成审美关系；第二，自然界的某些特殊情境、情调或色泽与人的心境、心情和情调有相通处或对应点，如大海的平静或翻

① 《美学》第三卷（上）第262—263页。

腾与心情的平静或激动就有相通处(实际上是一种象征关系)，这也是产生物我交融、共鸣的“传导神经”之一；第三，正是自然物的生命和特殊情境与人的生命和特定心情的契合或同情共鸣才形成自然美；第四，这种契合和同情共鸣表现为主体心情对客体自然的“亲切的渗入”,这种“渗入”(innige Eingehn)是“心灵活跃”的活动，是“主体的想象和心情的一种微妙的活动”，是“精神完全集中在对象上时的一种内在运动”，黑格尔将这种活动概括为“心灵对对象的一种情感性的自我渗透”(Sichergehen) ①。这实际上也就是后来德国“移情说”的发端。黑格尔这些看法概而言之，是主客观统一论。它的结论不一定正确，它的论证也在很大程度上带有猜测性和描述性，然而它的重要性在于，一方面又一次显示出他的美学始终以人为中心这样一种人本主义倾向；另一方面开拓了从主客体的相互关系上，即从客体形象特征与主体心理特征相对应的关系出发解决自然美本质这样一个世界难题的新路子。十九世纪下半叶和二十世纪的西方许多美学流派在探讨这个问题上所走过的道路，归根结蒂没有超出黑格尔所指示的基本方向。

（四）关于自然美在人类的实践中历史地形成的思想萌芽，为马克思主义美学的创立提供了重要的思想资料。

黑格尔关于“自然界事物只是直接的，一次的，而人作为心灵却复现他自己”②的观点前面已讲过。他的意思是人能通过实践的活动使自然人（性）化。这种人化的自然因为能体现人的创造的欢乐(美感的最初、最根本来源)，所以能与人发生审美关系，成为人的审美对象。因为“对于人来说，从自己所创造的东西得到乐趣，就比较更适合于人的身份”③，只有人才能审美，美只对人才有意义。他所举的小男孩扔石入河，又惊

① 《美学》第二卷第383页。

②③ 《美学》第一卷第38、54页。

奇地欣赏石头激起的水纹的著名例子，本意是要说明艺术美是一种实践、一种创造性的劳动的产物，没有料到却也回答了自然美的起源和根由问题。小孩扔石子进河，改变了河——自然物的面貌，使河人化了，小孩就与这人化的河发生审美关系，这时的河就成为自然美了。

黑格尔认为，人化的自然之所以能转化为自然美，是因为它与生糙的、未经人化的自然相比，具有更高程度的有机整一性，而且与主体人之间的关系变得和谐统一了。他说，自然事物是无限繁复的，"只有在人把他的心灵的定性纳入自然事物里，把他的意志贯彻到外在世界里的时候，自然事物才达到一种较大的单整性"，就是说杂多的自然事物经过实践可以达到主体性的统一，体现主体的生命力，这是形成自然美的重要条件。另外，自然事物在未经人的实践改造以前，同人保持着疏远、异己的关系，只有在"人把他的环境人化了"之后，自然对人的异己性才被消除，才能"使他得到满足"①。这样，人与自然的异化关系就转化为和谐统一、满足欣赏的关系，自然才会进入人的审美视野，人也才有可能学会欣赏自然美。消除自然对人的异己性，这是形成自然美的根本前提。

由此可见，黑格尔不仅提出了自然美是人类实践的产物的思想，而且初步解释了实践何以能使生糙自然转化为自然美的问题。与前述抬高艺术美一样，这也从一个侧面反映了他的人本主义实践观。当然，这一切黑格尔自己并不一定明确意识到，他也没有进一步阐述自然美如何在历史上、在人类的实践中生成和发展的。这些我们不应当苛求于他。重要的是，他为马克思主义者提供了可以进一步探索的思路。

（五）关于广义的自然美范畴的使用显示出黑格尔对社会生活美的重视，以及他的自然观与社会观的高度统一。

① 《美学》第一卷第326页。

在《美学》中，凡谈及自然美时大都指非社会的自然事物，但有的地方，他却把自然美的范畴扩大了。他在自然美这一章的最后一部分论自然美的缺陷时，把既包括自然事物也包括社会生活中的个别事物都作为探讨对象，都纳入自然美的讨论的范围。因为理念的直接、个别的存在不仅可以取自然物形式而且可以取人类社会生活形式。这两种形式的共同处在于它们都是直接的、客观的存在，都未经过艺术的提炼加工；与艺术美不同，它们都是原始的、偶然的、杂多的、个别的未见出内在关系的事物。黑格尔在论及自然美的三个缺陷时都从自然事物与社会事物两方面进行分析。如讲到自然美（直接的个别客观存在）的内在因素仍然只是内在的时，一方面分析了从各种生物到作为最高的生命存在的人在自然本质方面的缺陷，认为它们的内在灵魂生活在不同程度上都未充分显示出来；另一方面又分析了人作为"较高"的"心灵世界"（人类社会）及其"机构"（家庭、国家）中的成员，无论在与整个社会及相互之间的关系上，还是在个别的行动与事迹中，起统摄一切作用的内在因素都未显露出来①。他在讲自然美的依存性和局限性时也将其分成了自然事物与社会事物两个方面，而且重点转到社会生活方面。他说，"在具有心灵意蕴的直接现实里也充分地表现出对外在世界的依存性。它现出人类生存的全篇枯燥的散文"②，如物质生活方面的目的与精神生活方面的目的相互干扰、抵消，就是例证。任何个人、集团都处在既定的复杂的政治、法律等关系网中，有着极大的依存性，即使伟人亦不例外，因此个人不能"见出独立完整的生命和自由"，而这种生命和自由正是美的基础③，是"真正的美所必不可少的"④。

由此可见，黑格尔这里的"自然"概念扩大了，把一切自然事物与人类社会生活或现实的社会事物统摄于"自然"的范

①②③④《美学》第一卷第189、191、192、193页。

畴，同样，“自然美”的范畴也扩大了，不仅包括自然物的美，而且包括了社会美或现实美。这不仅是一个概念内涵、外延扩大的问题，而且显示了黑格尔美学思想的某些重要特征：第一，仍然表现出黑格尔更重视人、重视人类社会生活的人本主义要求，因此把社会事物渗入自然事物中；第二，表现出黑格尔坚持人与自然环境统一、社会与自然统一、社会观与自然观统一的辩证倾向；第三，如果把自然美范畴的扩大同他的实践观点、人化自然的观点联系起来考察，那么就表露出他认为自然美是自然事物与社会事物在实践基础上统一的产物，实际上把自然美纳入人类社会生活的范畴，这是美学史上一个重要的进步；第四，把自然物的美与社会生活的美统一在自然美概念下，就使自然美与艺术美的比较研究有了更丰富的内容，使黑格尔关于艺术美高于自然美的论点不仅具有强调心灵创造作用的意义，而且渗入了某些反映、提炼、加工、改造自然美使之上升为艺术美的现实主义典型化思想。《美学》中艺术美一章有关“理想对自然的关系”就是在这个意义上论述自然美上升到艺术美的过程的。这些都是扩大自然美范畴的积极方面。

自然美问题是美学研究中最复杂、困难的问题之一。黑格尔的自然美理论在总体上是错误的、神秘的、唯心的，但是零散在《美学》各章节中的关于自然美的论述却有不少有价值的、合理的东西，上述五个方面就是初步的归总。这些思想虽然不是黑格尔自然美理论的主流，但却为后人逐步揭示自然美的本质和奥秘开拓了一条独特的道路，至今仍不失其启迪价值。

八　艺术美的本质和功用

艺术美或理想是高级形态的美，“是美的充分的体现”①，这是黑格尔《美学》研究的中心。

什么是艺术美？黑格尔的美的定义，实质上主要是艺术美的定义，所以他说“艺术即绝对理念的表现”②，具体地说，在艺术中理念与它的感性表现“应该配合得彼此完全符合”。在这个意义上，艺术美是“符合理念本质而现为具体形象的现实”。为此，他对艺术美的理念与哲学理念作了明确的区分，指出后者是用概念方式对绝对精神的抽象把握，而艺术美则是“化为符合现实的具体形象”的“具体的理念”③。从这一点出发，黑格尔对艺术美的本质和特征作了多方面的探讨，概括起来，有以下六点：

一是感性与理性的有机统一。艺术美作为美的高级形式，其首要特征仍然是感性形象性。黑格尔说：“艺术中最重要的始终是它的可直接了解性”④，这是艺术与科学、哲学等区别的最显著标志。所谓“可直接了解性”，包括着“了解”（理解）因素和“直接”因素两方面。“直接”即对象与主体之间无中介的直接联系，其形式就是感性直观的形象，“艺术永远采取直观

①②③④《美学》第一卷第356、87、92、348页。

的方式"，即"存在方式"或"感性方式"①。对于艺术的这种"直观"方式，黑格尔解释为"感觉的表象的形式，或者从自然的、物理的或精神的现象和关系中得来的较为明确的表象的形式"②。为什么艺术取感性直观形式呢？因为艺术是"诉之于人的感官的"，所以必须"从感性世界吸取源泉"③，由此，黑格尔把"形象鲜明性与感官性"定为"艺术作品的基本特质"④。因为只有形象才能直接为人的感官所接受和欣赏。

但是，艺术美不是纯感性的。黑格尔认为，仅有感性形象并不形成美，只有形象与理念"结合成为直接的妥贴的统一体"，充分、完满地体现了理性时，才是"理想美"⑤。从客体方面看，"艺术理想的本质就在于这样使外在的事物还原到具有心灵性的事物，因而使外在的现象符合心灵，成为心灵的表现"⑥。这里"心灵"即客观理念，艺术须使外在感性形式体现理念本质，显现内在的灵魂。从主体方面看，艺术美也不只是诉之于感性掌握的，"它一方面是感性的，另一方面却基本上是诉之于心灵的，心灵也受它感动，从它得到某种满足"⑦。这里"心灵"系指审美主体人的理性观念。可见，艺术的感性形式是艺术美的"心灵"（理念）诉之于主体"心灵"（理性）的一个通道和中介，其"地位是介乎直接的感性事物与观念性的思想之间的"，它作为"感性事物本身就同时是一种观念性的东西，但是它又不象思想的那种观念性，因为它还作为外在事物而呈现出来"⑧。一句话，艺术美是感性的东西的心灵化，心灵的东西感性化⑨，是感性与理性的和谐统一。

但黑格尔并不认为这种统一的两方面是一半对一半，无主次之分的。他在说明艺术美的感性特点的同时更强调了理性对感性的决定作用。他曾把艺术的感性形象比作眼睛，而把理念

①②《哲学史讲演录》第四、一卷第352、69页。

③④⑤⑥⑦⑧⑨《美学》第一卷第40、51、92—93、201、44、48、49页。

比作眼睛中透射出的心灵，心灵支配着眼睛，眼睛是为心灵而存在的。他说：

> 艺术也可以说是要把每一个形象的看得见的外表上的每一点都化成眼睛或灵魂的住所，使它把心灵显现出来①。

黑格尔对艺术美的理性主义观点有力地否定了费希特、谢林的“理智的直觉”，“艺术的直觉”等反理性主义理论，从感性与理性的结合上辩证地把握了艺术美的本质。

二是内容与形式的有机统一。这是对上一个“统一”的深化。黑格尔说：“艺术的内容就是理念，艺术的形式就是诉诸感官的形象。艺术要把这两方面调和成为一种自由的统一的整体”②。这里“理念”指的是艺术作品的思想内容或意蕴。歌德说：“古人的最高原则是意蕴，而成功的艺术处理的最高成就就是美”。黑格尔肯定了这一说法，并发挥道，这里包括两个方面，一是“意蕴”，即“内容或题材”，是“一种内在的东西”，一种“比直接显现的形象更为深远的”东西；二是“表现的方式”，是“外在的因素”或形状③。两者的统一构成艺术美。

在内容与形式的统一中，内容（理念，意蕴）是第一位的起决定作用的因素。首先，形式是由内容生发出来的。黑格尔认为，具体的理念内容“本身就已包含它采取什么显现方式所依据的原则，因此它本身就是使自己显现为自由形象的过程”④，换言之，有什么内容就必定产生什么形式。如他讲到古典艺术时说：“文艺中不但有一种古典的形式，更有一种古典的内容，……形式只能在内容是古典的限度内，才能成为古典的。例如拿一种荒诞的、不定的材料做内容，那么，形式也便成为无尺度、无形式，或者成为卑劣的和渺小的”⑤。可见形

①②③④《美学》第一卷第198、87、24—25、94页。

⑤《历史哲学》第111页。

式的美起于内容的美，“艺术作品的表现愈优美，它的内容和思想也就具有愈深刻的内在真实”，同样“形式的缺陷总是起于内容的缺陷”，如他认为古代东方艺术的形象或是无形式的、或是丑陋不真实的，皆起因于作品的内容本身的不明确或低劣①。这当然是对东方艺术的偏见，然而强调内容对形式的决定作用则是正确的。因此，“艺术之所以抓住这个形式，……是由于具体内容本身就已含有外在的，实在的，也就是感性的表现作为它的一个因素”②。其次，在艺术中，内容意蕴是作品生命力的源泉，而外在形式一旦离开内容意蕴便成为无生命的躯壳。正是内容“灌注生气于外在形状”③和形式，使形式成为有生命的艺术美的不可分割的组成部分。再次，形式的价值不在于它的直接呈现的感性形状，而在于“指引到这意蕴”内容，它“不只代表它自己”，而是“象符号一样”，代表着、显现着内容④。形式是表现内容、为内容服务的，丧失了内容，形式就毫无价值可言。黑格尔这些思想有力地反对了当时初起的形式主义文艺思潮和美学观点。

黑格尔的内容决定论并未否定形式的相对独立性和能动作用，他举荷马史诗为例说，把《伊利亚特》内容归结为特洛伊战争或阿岂里斯之怒，“我们或许以为这就很足够了，但其实却很空疏，因为《伊利亚特》之所以成为有名史诗，乃是它的诗的形式，而它的内容是遵照这形式塑造或陶铸出来的”⑤。可见艺术的美首先呈现于形式，其内容一旦离开形式便无所依附、十分“空疏”。所以艺术内容与形式相辅相成，不可分割，“没有无形式的内容，正如没有无形式的质料一样，……内容所以成为内容是由于它包括有成熟的形式在内”；“只有内容与形式都表明为彻底统一的，才是真正的艺术品”⑥，才有真正的艺术

①②③④《美学》第一卷第93、89、24—25、24页。

⑤⑥《小逻辑》第279—280、279页。

美。黑格尔关于艺术美是内容与形式彻底统一的观点是他成功地应用辩证法的一个范例。列宁对此十分赞赏，说黑格尔的"形式""是具有内容的形式，是活生生的实在的内容的形式，是和内容不可分离地联系着的形式"①。这一评价是十分中肯的。

三是普遍与特殊、一般与个别的有机统一。黑格尔认为理念是一切客观事物的本质和真理，因而具有普遍性，以理念为内容的艺术美当然应当有普遍性。但是只有抽象普遍性的理念是不真实的，也是不美的，只有体现于个别、特殊事物中才可能形成现实的美，美的理念"只有在具体个别事物里才能得到"②。艺术美的普遍内容"不应该只以它的普遍性出现，这普遍性须经过明晰的个性化，化成个别的感性的东西"③，溶化在特殊形象之中。在黑格尔的《逻辑学》中，个别性是普遍性与特殊性的联结与统一。所以作为普遍内容与特殊形式统一的感性形象就必须"是个别的，本身完全具体的，单一完整的"④。也即说，艺术美应是经过个别化的、能充分显现普遍性的特殊、个别的形象。

在艺术形象中，一般与个别、普遍与特殊的关系如何？这方面黑格尔存在着矛盾。从他的唯心体系和"理念"说出发，他比别人更强调普遍性（理念内容）的作用，他把艺术看成根据普遍观念加工创造、个别化，使之"从观念世界表现到外面来"的过程⑤。这种把普遍性当作艺术美的出发点的看法是错误的，不符合事实的。但是同时，黑格尔又比前人与同时代人更注意艺术的特征，更强调艺术形象的个别性。他对艺术理想即艺术美本质的第一个规定就是"美的个性"⑥，即内在普遍性在"外在形象里显现为活的个性"⑦。这种"活的个性"处在普遍与特殊的"中途点"上，其普遍性不是抽象地表现出

---

① 《哲学笔记》第89页。

②③④⑤⑥⑦ 《美学》第一卷185、63、88、268、197、201页。

来,"而是把它的内容加以具体化，成为有生命有个性的东西"①；同时这种"融会在个性里"的内容又解脱了单纯的特殊性与有限性，特殊性与普遍性"结合为一种自由的和谐的整体"②。这才是真正的艺术美或"美的个性"。这是深刻地揭示了艺术的特殊本质的，同前面的出发点显然相矛盾。如果说他的出发点错了，那么他的这个归结点却正确无误。

四是人对世界掌握的实践方式与认识方式的有机统一。前面已讲过，人对世界有认识和实践两种基本掌握方式，一是通过认识方式把客观世界化为自己的认识，二是通过实践方式人化客观世界，从而使这人化的世界成为自己和别人的观照、认识对象。人的自由理性就体现为这两种掌握方式的统一，它也就是艺术的"根本的和必要的起源"③。一方面，艺术是人的实践方式的产物，是人的本质的对象化；同时，它又不象其他实用的感性事物那样只与人发生实践关系，作为观念化的自然，艺术只能成为人们认识性的观赏对象。另一方面，艺术又是人对世界认识的结晶，体现着客观世界的本质规律，然而艺术又只是人对世界的特殊的认识方式，它不象科学、哲学那样通过普遍、抽象的概念直接表示客观真理，而是通过具体、个别的感性形象暗示或显现客观真理，所以它始终不脱离感性形态，始终带有"实践"方式的外观。黑格尔说："艺术兴趣和欲望的实践兴趣之所以不同，在于艺术兴趣让它的对象自由独立存在，而欲望却要把它转化为适合自己的用途，以至于毁灭它；另一方面，艺术观照和科学理智的认识性探讨之所以不同，在于艺术对于对象的个体存在感到兴趣，不把它转化为普遍的思想和概念。"④由此可见，艺术美正是实践方式与认识（精神）方式的结合。这一观点比之同时代大多数美学家的看法都要棋高一着。流行的看法要么片面强调艺术的实用功利效用，

①②③④《美学》第一卷第339、201、40、48页。

把艺术看成只与实践的掌握方式相关，与认识无关；要么片面地强调艺术的非功利性，把艺术只划在认识方式的范围内。黑格尔克服了这两种片面性，把艺术既不看成单纯的实践，又不看成单纯的认识，而看成实践与认识的辩证统一。马克思在谈到对世界的掌握方式时提出一种区别于理论（认识）方式、而包括艺术在内的"实践—精神的"掌握方式①，实际上就是"实践—认识"的掌握方式。这是对黑格尔观点的创造性改造和发展，深刻地从动态中揭示了艺术美的本质②。

五是在必然性与偶然性的统一中显示出生气灌注。艺术虽是人工的产品，"但是艺术兴趣和艺术创作通常所更需要的却是一种生气"③。与许多人把生气仅仅看作偶然、个别事物的属性不同，黑格尔把生气看成个别、偶然事物恰好充分体现了某些一般、必然内容的和谐性与完满性；他说："理想之所以有生气，就在于所要表现的那种心灵性的基本意蕴通过外在现象的一切个别方面而完全体现出来"，例如菲底阿斯巧夺天工的雕刻"就以这种通体贯注的生气特别使人振奋"，"这种最高度的生气就是伟大艺术家的标志"④。不仅如此，黑格尔还把生气的来源看作一般、必然的内容意蕴。这种"生气"说同中国古代美学思想颇有相通之处。中国的文论、诗论、画论都讲究气韵生动，讲究神韵、风骨。《淮南子》批评有些画"画西施之面，美而不可说；规孟贲之目，大而不可畏"，原因在"君形者亡焉"⑤。"君形者"即主宰外形的灵魂或精神，也即黑格尔之所谓内容意蕴。缺少"君形者"，画就失去生气。曹丕提出"文以

① 《马克思恩格斯选集》第二卷第104页。

② 参阅拙文《试论"实践—精神"的掌握方式》，载《马列文论研究》第1集。

③④ 《美学》第一卷第14、221页。

⑤ 《淮南子·说山训》。

气为主”①，说的是创作个性归于艺术家的内在气质，作品的生气就来源于此。这里“气”在作品中仍是内容意蕴。刘勰说：“《诗》总六义，风冠其首，斯乃化感之本源，志气之符契也。是以怊怅述情，必始乎风；沈吟铺辞，莫先于骨。故辞之待骨，如体之树骸；情之含风，犹形之包气”，他认为风骨乃作品之内容意蕴和生气之本，“情”、“形”若不含“风”、“气”，便会失去神韵，“若丰藻克赡，风骨不飞，则振采失鲜，负声无力”②。这同黑格尔把作品中体现必然、一般内容的意蕴看作比外在的个别、偶然形象显现“更为深远”的“内在的生气，情感，灵魂，风骨和精神”③是不谋而合的。黑格尔认为正是这种含必然性的意蕴赋予外在偶然形式以生命，使艺术品活起来。

另外，黑格尔认为艺术美的生气还来源于表现的自然。就是说，一般、必然的意蕴须合乎艺术规律地、自然而然地熔铸在个别、偶然的艺术形象之中，而不应人为地直说出来，否则会导致偶然与必然的分裂，“感性的个别事物和心灵性的普遍性相就变成彼此相外了”④，艺术的生命力也就会丧失。他说，“艺术表现必须显得很自然”，做到“这种对象之所以使我们欢喜，不是因为它很自然，而是因为它制作得很自然”⑤，也就是要让必然的内容透过偶然的形式自然而然地流露出来，丝毫不露人工斧凿的痕迹，如黑格尔所说，这种必然性“不应该就以必然性本身出现在美的对象里，应该隐蔽在不经意的偶然性后面”⑥。“不经意”三字用得极为准确、形象，就是“自然去雕饰”之意，艺术的生气正是在感性与理性、内容与形式、一般与个别等方面“不经意”的统一中才能显现出来。

六是达到和悦静穆的理想情调和境界。这是以上五个方面

① 《典论·论文》。
②③ 《文心雕龙·风骨》。
④⑤ 《美学》第一卷第25、63、210页。
⑥ 《美学》第一卷第148页。

有机统一的集中汇聚，是黑格尔晚年美学思想的基本方面。“五统一”的结果是，艺术形象虽取感性、个别、特殊、偶然的形式，但却注入了心灵的内容，体现出理性、一般、普遍、必然的精神，所以它借“外在的东西可以显出心灵的自由”，“只有由于这个缘故，理想才托身于与它自己融会在一起的那种外在现象里，享着感性方式的福气，自由自在，自足自乐”，理想的灵魂在广阔的感性形象里不丧失自己，显现着和悦静穆的情趣。这样，“理想才真正是美的，因为美只能是完整的统一”①，黑格尔所向往和追求的就是这样一种艺术理想。他说：

> 我们可以把那种和悦的静穆和福气，那种对自己的自足自乐情况的自欣赏，作为理想的基本特征而摆在最高峰。理想的艺术形象就象一个有福气的神一样站在我们的面前②。

这也是黑格尔对艺术美本质特征的一个总概括。据此，他要求表现痛苦的音乐也应渗透一种“甜蜜的声调”，要求表现笑也“只表现明朗的心情，没有什么片面的放肆”，即便是悲剧也应表现“一种退让任运的喜悦，一种在烦恼痛苦中的泰然自若”，“一种在苦刑下的狂欢”③。这种艺术美的理想反映了黑格尔晚年在美学中运用辩证法与辩证法不彻底这样一种矛盾状况，反映了他不满现实与寻求同现实妥协的遽遑心情，反映了他对艺术美理解方面积极因素与消极因素的混杂，也反映了他资产阶级审美理想同残存的贵族主义审美情趣的交锋。

综上所述，“五统一”及其所造成的艺术品的内在生气和静穆和悦的氛围，便是黑格尔对艺术美本质特征的基本概括。西方美学史上如此全面、辩证、正确地揭示艺术美的本质的，在黑格尔以前没有第二个人。康德已开始寻求以上几个对立方面

①②③《美学》第一卷第202、202、203—204页。

的统一，但并没有达到。只有黑格尔的体系才在唯心主义基础上达到了这些对立面的辩证统一，并成功地运用于对艺术美本质的多层次多侧面的分析，取得了如上的成果。只要扬弃了其中唯心的和非辩证法的糟粕，这些成果在今天亦不失去科学的价值。

艺术美的本质决定了艺术美的功用和目的。针对当时流行的一些片面观点，黑格尔提出了以认识功能为中心的真、美、善统一的艺术目的说。他说："艺术有它自己的目的，这目的就是这里所说的显现和表现"①，也即"绝对本身的感性表现"②，"艺术的使命在于用感性的艺术形象的形式去显现真实"③，"帮助人认识到心灵的最高旨趣"④。这一论点仍是从"理念显现"说这一中心命题推演出来的。艺术美的本质既是绝对理念的感性显现，艺术的根本目的当然是把"供直接观照"⑤感性显现"还原"到绝对理念，即帮助人们通过对感性形象的观照去认识形象背后的真理和真实。这个认识真实的功能是艺术的根本作用。此处，黑格尔强调了艺术的真，强调了真与美的统一。他说"真正美的东西""就是绝对心灵，也就是真实本身"，因而"这种为着观照和感受而用艺术方式表现出来的神圣真实的境界就是整个艺术世界的中心"⑥。在黑格尔看来，真决定了美，美由真而产生，又为认识真服务。需要说明的是，黑格尔的绝对理念是与人类历史活动结合着的，因而他的真不是某种抽象不变的教义，而是显现为不同时代和民族不断演进的历史真理与思想意识，"艺术是和整个时代与整个民族的一般世界观和宗教旨趣联系在一起的"⑦，艺术表现了一定时代和民族的精神就表现了真实和真理，就具有了帮助人们认识真理的社会功能。正是在这个意义上，黑格尔不只一次地把历史上的优秀艺术看成一个民族的"圣经"和"民族精神标本

①②③④⑤⑥⑦《美学》第一卷第69、87、68、17、90、104、38页。

的展览馆”①，看成“人类的最普遍最博大的教师”②。这个思想是十分深刻和精辟的，车尔尼雪夫斯基关于艺术是生活的教科书的观点至少可以溯源到黑格尔。

同时，黑格尔也没有否定艺术的伦理教育作用与审美娱乐作用。他虽然否认把艺术“降为一种仅供娱乐的单纯的游戏”，即单纯的愉悦工具，却并不认为艺术的“快感、娱乐、消遣”作用是“本身无关重要的东西”，而认为这种审美作用是与道德教益相并列的艺术功用之一；同样，他虽反对把艺术降为“单纯的教训手段”③，却并不认为艺术要排斥健康的道德教益，至少“艺术在原则上不应以追求不道德和提倡不道德为目的”，而且事实上“从每一件真正的艺术作品里都可以抽绎出一个很好的道德教训”④。关于艺术的伦理教益与审美作用的辩证关系，黑格尔在论戏剧艺术时讲得更清楚。他在讲到从阿里斯托芬到伏尔太、莱辛、歌德等大师都曾有意识把戏剧作为传播、宣扬他们的伦理观念、政治主张的工具之后说：

> 如果诗人自己个人的观念确实是站在一个较高的立场上，而不是越出所写动作情节之外的独立意图，即不是把动作情节降低为工具，这对于艺术就没有什么损害。但是诗的自由如果因此受到损害，他所表现的倾向本身尽管是正确的，但是与艺术作品毫不相干，……⑤

这就是说，艺术的伦理作用要通过审美作用、结合着审美作用显示出来，要符合艺术自身的规律。如果把艺术的审美作用降低为伦理作用的附庸，或让伦理目的任意越出审美的范围，那么艺术就不成其为艺术了。这里，黑格尔强调了善与美的统一，并且突出了艺术的审美功能。善必须附丽于美，善与美是

①②⑤《美学》第三卷（下）第108、20、268页。

③④《美学》第一卷第63、64页。

统一于美的。

然而，黑格尔决不是唯美主义或艺术至上论者。在他看来，审美愉悦并非艺术自身的目的，在艺术的认识（真）、审美（美）、伦理（善）三功能中，认识功能是最根本的，三者最终都统一于真。他认为，那种把单纯的善与单纯的美看作艺术目的的看法，“其所以为谬见，是由于它把艺术品看成追求另一件事物”，从而把艺术降低为工具，“去实现艺术领域以外的一个自有独立意义的目的”。什么才是艺术自身以内的目的呢？那就是“用感性的艺术形象的形式去显现真实”①，帮助人们认识真理。如果把黑格尔上述一些观点综合起来，那就是：艺术的目的在于通过审美作用实现认识功能，在这过程中也就自然地包含或体现出伦理教育作用。这就是黑格尔的以认识功能为中心的真、美、善三种功能的统一说。这一见解显示了黑格尔美学的理性主义特色和对艺术、审美规律的重视，基本上是合理的。缺陷是把审美看作低于认识作用的、并且是艺术自身目的以外的功能，这又不免失之于偏颇，表现出对艺术、审美规律的特殊性还认识不足。这里也透露出黑格尔美学思想的某些矛盾方面。

艺术既以表现真实为目的，那么什么是艺术的真实？它与自然的真实是什么关系？这也是有关艺术美本质的一个重要问题。对此，黑格尔是这样提出问题的：“艺术究竟根据现前的外在形状照实描绘呢？还是要对自然现象加以提炼和改造呢？”②这是针对着当时现状的。十九世纪初德国文艺界流行着“追求理想”与“妙肖自然”两种对立的观点。“理想”派“以高傲的姿态鄙视平凡的自然”，认为现实生活中没有美，必须撇开自然的形式，摹仿古典艺术美的形式，人工创造出现实中所没有的、比现实更理想的艺术表现方式，才能得到美。“自然”派则相

①② 《美学》第一卷第68、206页。

反，如吕莫尔认为现实的自然形式本身就已是完满的、美的、卓越的，不可能另有一种美叫做“理想”与现实美不同，甚至高于现实美；而且自然现实中原有的美，艺术也达不到。所以，这一派“以同样高傲的姿态咒骂理念和理想”①。

黑格尔对两派都不满意，认为他们各有片面性。“理想”派脱离自然、现实，其理想只能是“空洞”、“抽象的理想”②，是“由人任意设立的符号”，他大段引证“自然”派代表吕莫尔对这种“理想”的批判，并以肯定的口吻说：“如果摹仿上述古代艺术的理想形式和抛弃正确的自然形式，导致虚伪空洞的抽象化，吕莫尔那样尖锐地攻击它，当然就是正确的”③。这说明黑格尔是重视艺术同自然、现实的鱼水联系的。但同时，他也不同意吕莫尔认为现实美高于艺术美因而艺术应当“妙肖自然”的观点。他认为有两种“自然”、或两种“真实”，一种是未经艺术提炼加工过的、生糙的客观存在的自然（现实生活），即我们通常所说的“生活真实”；另一种是艺术作品中观念化了的“自然”，即“艺术真实”。两者的关系是，艺术作品中的“观念和语言都自然而然地要用名号，要用字，来作为自然存在事物的无穷缩写，但是这里所谓‘自然’在性质上是和上述‘妙肖自然’的‘自然’直接对立的，是对它加以否定的。”④这个“否定”系指对生糙自然存在的提炼、加工、改造和观念化，以创造出一种不同于自然存在（生活真实）的“第二自然”（艺术真实）。我这里借用了歌德的说法。黑格尔虽未正式用过“第二自然”的说法，但他的论述中显然包含着这个思想。这种“第二自然”与真正的自然存在的相似之处是，两者都取个别的、偶然的、感性的自然形态，或现实生活的形式，但黑格尔认为，在以下两方面，前者高于后者，或者说，艺术真实高于生活真实，艺术美高于现实美：

①②③④《美学》第一卷第215、207、220、213页。

第一,"艺术作品具有完全形式的观念性"。现实生活是直接的自然存在,艺术则把平凡的自然形式观念化了、心灵化了。现实生活的内容可以很普通、很平淡,稍纵即逝,但艺术"能把现前的自然界飘忽的现象表现为千千万万的境界,好象是由人再造出来似的"①,正是这种"观念性"的"再造""境界""把本来没有价值的事物提高了";也正是由于这种"再造","在自然界本来是消逝无常的东西,艺术却使它有永久性",在这个意义上,"艺术也是征服了自然"。同时,这种观念性的再造,体现了"心灵创造的快慰"②,因而引人入胜,激起人们欣赏的兴趣。黑格尔认为,这些是在形式方面,艺术真实高于生活真实之处。

第二,艺术还具有内容的心灵性(理念性)与普遍性,"它的内容并不只是按照它在直接存在中所呈现的那种形式而表现出来,而是作为经过心灵掌握的东西,在那种形式范围之内推广了,变成另一种东西了"③。黑格尔认为,自然存在只是个别、分立的特殊事物,而艺术作为心灵化或意识形态化了的"观念",虽也须取个别、特殊事物的感性形态,甚至"活象实物",但它"本身含有普遍性",在作品中"必须浑身现出这种普遍性。"他甚至说:"艺术作品的任务就在于抓住事物的普遍性,而且把这普遍性表现为外在现象之中,把对于内容的表现完全是外在的无关重要的东西一齐抛弃"④。在他看来,艺术虽离不开外在自然,但它只是把外在自然作为表现普遍观念(主题)的手段,只从外在自然中提取适合于表现普遍观念的现象,"自然的东西在这里按照它的定性就只显现为心灵的表现——因而也就是显现为经过观念化的东西"。所谓"观念化",就是把自然形态的现象进行加工提炼,"纳入心灵","由心灵创造图景和形

①②③④《美学》第一卷第208、210、210、211页。

象”①。这种显现为个别现象形态的“图景和形象”本身已带有普遍性。所以，艺术品，如“诗所表现的总是普遍的观念而不是自然的个别细节”（虽然也离不开表现普遍性的个别细节），“诗所应提炼出来的永远是有力量的，本质的，显出特征的东西，而这种富于表现性的本质的东西正是观念性的东西而不只是现在目前的东西”②。正是在内容表现这一点上，黑格尔认为艺术真实高于生活真实，艺术比未经提炼的生活现象更能显示出现实的本质真实，“艺术不仅不是空洞的显现（外形），而且比起日常现实世界反而是更高的实在，更真实的客观存在”③。

这样，黑格尔就从形式和内容两方面论证了艺术真实高于生活真实的观点。应该说，这是黑格尔对前述艺术美本质和功用问题的一个极为重要的补充。艺术美的本质仅从前述“五统一”和一个理想境界来规定，仍是不够完整的。而抓住艺术真实与生活真实的关系问题，就能够确定：（一）艺术是一种意识形态，是一种观念；（二）艺术是一种特殊的观念，是艺术家对现象形态的自然（现实）进行提炼、加工、创造——即观念化——的产物，是以“图景和形象”呈现出来的却包含着普遍性的观念；（三）艺术真实来源于生活真实而又高于生活真实，因而能揭示生活的潜在本质和真理。充实了这三点，就使黑格尔关于艺术美本质的理论比较完整了。同时，这三点又直接同艺术功用问题密切联系。唯其艺术真实高于生活真实，艺术才有认识功能，才能帮助人们认识生活的真理。

从上面的介绍可以看到，黑格尔关于艺术真实与生活真实关系问题的论述，就总体来说（或就其理论基础来说），由于把现实生活作为显现理念的普遍本质即真实的手段和形式，贬低了生活真实和现实美，因而是唯心的；但是就具体观点和具体

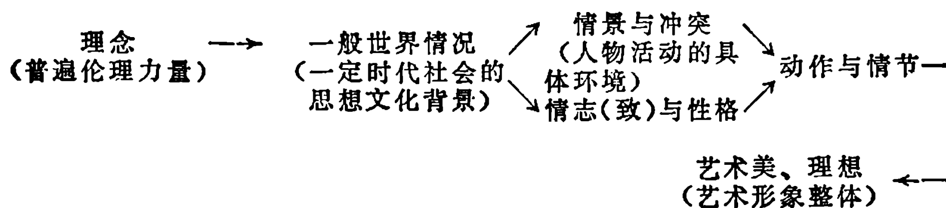
①②③《美学》第一卷第214、213—214、12页。

论述来看，却不但闪耀着辩证法的光辉，而且也局部地突破了“理念”说的唯心主义公式。他对于艺术同自然（现实生活）的联系的重视，他关于艺术“理想就是从一大堆个别偶然的东西之中所拣回来的现实”的精辟思想①，关于艺术须对现实生活提炼、加工、创造，艺术形象应揭示生活的本质的意见，以及艺术创造的本质在于艺术家把客观外在世界心灵化、观念化的论点（主客观统一），等等，都确确实实包含着唯物主义因素，为他的现实主义创作论和鉴赏论提供了坚实的思想基础。他运用这些思想对“自然主义”和空洞的“理想化”理论的批评也是深刻而有力的，就是今天仍然有一定的借鉴价值。

① 《美学》第一卷第201页。

九　艺术美的实现过程

艺术美的基本定性已如上述。那么，艺术美是怎样形成的呢？也就是说，在黑格尔那里，理念如何一步一步地转化、实现为活生生的艺术形象呢？对这个问题的回答，构成了《美学讲演录》的中心内容。其中，独特的创见、精采的论述层出不穷。为了对黑格尔的这一回答形成一个总体印象，我们不妨把他关于理念显现为艺术美的具体过程的论述概括为一个简要的图示：



下面，就对这个图示作些具体的说明。黑格尔说：“艺术美，就其为理想而言，不能始终只是普遍概念，即使按照这普遍概念，它也必须在本身上有定性和特殊性，因此也就必须离开它本身而转化为有定性的现实存在”，但同时，在它的外化或感性显现中又要“保持住它的理想性”①。由此黑格尔充分展开了他的唯心辩证法。其基本看法是，理念显现为形象（艺术美）的过程是一个理念不断自我否定、自我分化（外化、特殊化、具体化）、不断取得丰富的规定性，最后在新的基础上

① 《美学》第一卷第223页。

回复到具体的统一（实现艺术理想）的过程，也即“由于它本身的特殊性发展到具有差异面的对立以及再发展到这对立的消除”的过程①。这一过程主要有五个环节：

（一）理念。这是实现艺术美的出发点。黑格尔认为，在艺术中，理念一开始是作为尚未分化的伦理实体出现的。所谓伦理实体，即制约、规范着天上、人间所有人和神的思想行为的各种永恒的、正面的伦理观念的总和，它“是由各种不同的关系和力量所形成的整体，而这些不同的关系和力量还只是处于寂然不动的状态”②，独立自足的静穆状态。黑格尔有时也把这种“具有统一性与普遍性”的伦理实体性称为“神性”，说“艺术首先要把神性的东西当作它的表现中心”③。但是处于尚未分裂状态的伦理实体作为单纯的普遍性（普遍伦理力量）只是思考的对象，而不是艺术的对象，所以伦理实体必须“由抽象概念转化为具体现实和人世间的现象”④，由神性转化为人性，由宁静的天堂进入纷扰的人间，由普遍性分裂为它的“个别性相”，而这就“须直接联系到发展原则，因此在与外在情境发生关系之中，须直接联系到差异面的对立和斗争”，也“就须离开它的静穆，违反它自己而进入紊乱世界的矛盾对立”。这样，理念就开始进入“分裂过程”⑤。

（二）一般世界情况。这是理念分裂的第一阶段（环节）。永恒普遍的伦理实体自身分化、特殊化为一定时代的普遍精神关系和社会关系，使“有实体性的东西成为现实存在的一般性质”，构成一定时代“教育、科学、宗教乃至于财政、司法、家庭生活以及其它类似现象的‘情况’”的总和，所有这些方面都是“同一心灵”（伦理实体）的“不同形式”，是它的“揭开”和“实现”⑥。这种一般世界情况是艺术中人物活动

①③⑤⑥《美学》第一卷第223、223、227、229页。

②④《美学》第三卷（下）第286、286页。

的"一般背景"，也就是我们通常说的"时代背景"。当然，在黑格尔心目中，这种背景主要限于思想文化背景和人们的精神伦理关系，而没具体涉及人们的现实经济关系。这反映了他唯心史观的局限。在实现艺术美的过程中，一般世界情况是很重要的一步。但这种大的时代背景对于具体生动的艺术作品来说还是太抽象、太一般了，"它还没有显示出个别人物在现实生活的活动"，就象庙宇还只包含神性而非神的个别形象，它"只能形成个别形象表现的可能性，还不能形成个别形象表现本身"①，总起来说，它还是一种"无定性的普泛观念"②，还不能直接进入艺术描写领域，因此，还需要进一步特殊化、具体化。一般世界情况的特殊化分为两个方面，一是情境，二是人物。

（三）情境与冲突。情境是一般世界情况的发展和具体化，是艺术作品中个别人物活动的有定性的特殊环境，而"在这种具体化的过程中，就揭开冲突和纠纷，成为一种机缘，使个别人物现出他们是怎样的人物，现为有定性的形象"③。在这个意义上，情境是显现人物性格和心灵的"推动力"，所以，黑格尔把情境的作用提得很高，他说："艺术的最重要的一方面从来就是寻找引人入胜的情境，就是寻找可以显现心灵方面的深刻而重要的旨趣和真正意蕴的那种情境"④。

情境本身又包括三种类型或三个发展阶段，这就是无定性的情境、处在平板状态的情境和冲突的情境。所谓无定性的情境是指一般世界情况虽开始个别化了，但还是独立自足、静止不动，内外自禁闭，不同其他事物发生关系，实际上也就是无情境，如古代的庙宇建筑、埃及雕刻都是无情境的。所谓平板状态的情境，是一般世界情况"初步的个性化"，有了简单的定性，比无情境具体了些，原先的"静穆转到运动和外观"，

①②③④《美学》第一卷251、252、252、254页。

但"还不是在本质上见出差异和冲突的情境"①。如古希腊雕刻中的情境只是简单地把神或英雄的性格衬托出来，而未发生与其他神、人的关系或对立；再如抒情诗用一种特殊的心境的情感形成一种有定性的情境，但并不导致矛盾冲突。黑格尔对这两种情境评价都很低。按照他的辩证观点，只有能充分显示人物性格的情境才是理想的情境，而"人格的伟大和刚强只有借矛盾对立的伟大和刚强才能衡量出来，心灵从这对立矛盾中挣扎出来，才使自己回到统一；环境的互相冲突愈众多，愈艰巨，矛盾的破坏力愈大而心灵仍能坚持自己的性格，也就愈显出主体性格的深厚和坚强"②。因此，第三种情境即包含冲突的情境才是理想的情境，才能给艺术美提供必要的背景。基于这一点，黑格尔特别强调："只有在定性现出本质上的差异面，而且与另一面相对立，因而导致冲突的时候，情境才开始见出严肃性和重要性"③。《美学》中重点探讨的也就是这种冲突的情境。

黑格尔把冲突的情境又分成三等：第一等级是纯物理或自然情况引起的冲突，如自然造成的疾病、灾祸等破坏了生活的和谐，带来矛盾斗争。黑格尔认为这种冲突由于未与人类社会生活发生关系，所以"没有什么意义"④。少数作品如古希腊悲剧《阿尔刻斯提斯》、《斐罗克特》等之所以采用了这类冲突，是因为从这类疾病、灾祸中可以发展、导致"心灵性的分裂"，即人与人之间的社会矛盾。《阿尔刻斯提斯》的冲突前提是丈夫病重这一自然原因，然而由此引发出妻代夫死这一崇高的心灵冲突，悲剧才得以成立。这种第二等级的冲突，是自然条件产生的心灵冲突，可看作是半自然半心灵性的冲突。以自然的家庭出身为基础的冲突即属此列。其中包括亲属关系的矛盾、继承权之争，又包括出身差别造成的不公正对人权的阻碍与危害；还有天生

①②③④《美学》第一卷第256—257、227—228、260、262页。

性情造成主体情欲支配人的感情使之违反人类生活的合理原则与公道，如奥赛罗的妒忌、夏洛克的贪婪、麦克白的野心等等都成为心灵性冲突的重要原因。这些冲突虽由自然出身或天性引起，但实质却是人与人的社会矛盾，比前一种冲突前进了一步。第三等级的冲突是心灵性的社会冲突，"是由人的行动引起的一种对于精神力量的精神性的破坏"①。就是说，这种冲突完全是：(1)人与人的社会矛盾；(2)完全是精神性、伦理性的冲突，它"须有本身合理的旨趣和力量所受到的伤害"②；(3)这种破坏和冲突应起于自觉的认识与意图，而不应是"不自觉"的无意破坏("自然"的无意识的)，如《俄瑞斯特》中俄瑞斯特为替父报仇而弑母，《哈姆雷特》中哈姆雷特为报杀父之仇而杀叔，都是自觉的行为。这一类冲突体现着社会性、合理性与必然性，因而被黑格尔视为理想的冲突情境。对以上三类(纯自然、半自然、心灵性的)冲突，黑格尔不仅作了平行的分类，指出其各自特征，而且作了由低级到高级的分等排列。这个等级序列，一方面是黑格尔进一步展开他的理念显现说，论述一般世界情况特殊化为有冲突的情境的具体过程；另一方面显示出他的艺术理想在于表现人类现实生活中的社会矛盾，折射出他一贯重精神轻物质、重社会轻自然的人本主义哲学倾向。

需要特别提出的是，在讨论自然出身与人权的矛盾（第二等级的冲突）时，黑格尔发表了一些充满矛盾但十分重要的见解。一方面，他肯定"阶级的分别，统治者与被统治者的分别等等当然是重要的而且合理的，这些分别根源在于全部国家生活所必有的分工组织"③；另一方面，他又认为从个别人来看，完全由自然出身来决定个人命运，不能说是合理的，"个人凭自由意志去决定自己属于这个或那个阶级的权利却也不应被剥夺去。只有资禀，才能，适应能力和教育才应该有资格在

①②③《美学》第一卷第272、271、265页。

这方面作出决定”，如一个人生下来就被剥夺这种权利，便造成自然出身决定的个人地位同其精神文化、合理要求之间的悲剧性冲突，这“不只是一种不幸，而且在本质上还是一种冤曲”，“一种不公平”①。这种束缚自由心灵的冲突是“违反审美性的，与艺术理想的概念相矛盾的”②。面对这样的冲突，该怎么办呢？黑格尔开出的解决方案同样充满着矛盾。他一方面认为“当事人完全有理由可以凭他的内心的自由去反抗这种障碍，认为它是可以解除的”，“他有绝对的权利和这种障碍作斗争”，表现出一种强烈的革命要求；另一方面他又说，如果这种冤曲被命运定为一种错误的、不可克服的必然状态时，“有理性的人在这种必然状态面前既然没有办法克服它，就只得向它屈服，他就不应该反抗，就应该安安静静地忍受这种不可避免的局面”③，又表现出一种安于现状、忍受宰割的宿命论倾向。前一种倾向反映出黑格尔对阶级分化不合理性的敏锐觉察，以及对人权、个性、自由、平等的尊重和追求，体现出他青年时期人道主义思想的继续与深化；后一种倾向则反映出他不敢突破阶级差别、屈从于不合理现状的奴才哲学。这种明显的自相矛盾，典型地体现了整个德国资产阶级在大动荡的时代潮流中那种矛盾遑惶、动摇妥协的心理。

总起来说，黑格尔的“情境”论的合理方面是充满辩证的精神。他的冲突论坚持了矛盾和发展的学说。他把破坏、反面、消极、邪恶等事物的否定方面纳入艺术理想的范围，作为显现艺术美的不可缺少的中介、环节，是很深刻的，而且也极大地开拓了艺术的题材领域，增强了艺术的表现力，显示了艺术辩证法的威力。他关于心灵性冲突高于物理的、自然性的冲突的看法隐约表露出他把社会性看作人的本质的首要规定，把人看作社会关系的产物，把艺术的重点放在表现人的社会关

①②③《美学》第一卷第266—267、268、268页。

系、社会活动、社会矛盾上等一系列合理的猜测。这些观点对于我们医治文艺创作中的无冲突论以及单纯写自然矛盾或人与自然斗争、偏重描写生产技术过程等非社会化倾向，无疑是一帖良药。

此外，黑格尔把情境看成显示性格的场所的观点，包含着环境对人物性格有重要影响的思想。他把有冲突的情境视为最佳情境，说明他未把人物活动的环境仅看成静止的外部背景（如风景、房屋、地点之类），而是看作人与人的相互关系及其发展变化的过程。由于冲突主要在人与人之间进行，所以合理的推论是，艺术作品中的人物是互为情境的。同时，把情境看成冲突亦即看成一种过程，实际上暗示了人物性格应在冲突展开过程中逐步形成、发展和显现出来。这种环境与性格统一的理论是对古希腊以来静止的孤立的人物性格论的一个重大突破。

但是，在黑格尔看来，“情境本身还不是心灵性的东西，还不能组成真正的艺术形象，它只涉及一个人物性格和心境所由揭露和表现的外在材料。只有把这种外在的起点刻划成为动作和性格，才能见出真正的艺术本领。”① 就是说，环境是为人物性格服务的，人物性格才是构成艺术形象的主体。理念的发展还必须从另一个方向进展到人物性格。

（四）情志和性格。一般世界情况向另一方向的发展和具体化就是人物形象。如前所述，一般世界情况是一个时代“一般的精神方面的客观存在”，是伦理实体所包含的所有普遍力量的和谐。黑格尔认为，艺术不能停留在这种普泛的和谐状态，而要“进到描绘有定性的人物性格和动作”②。这一转化是通过伦理实体的分裂和分化实现的：第一，普遍伦理力量的统一体分裂为一些独立的伦理力量，如忠诚、勇敢、爱国、友

①② 《美学》第一卷第274、251—252页。

谊等等，它们"是某一绝对理念的儿子"，"是永恒的宗教的和伦理的关系"，"本身符合理性"，"这些普遍力量就是艺术的伟大的动力"①。第二，这些独立的普遍力量"个性化"、"形象化"为具体的个别人物形象，"他们作为这些普遍力量的积极体现者而出现，并且给予这些力量以个别形象"②，就是说，每个人物形象身上都体现着某一种普遍伦理力量。

这种促使普遍力量向个别人物形象转化的中介和动力便是情志（致）③。情志有两重性，一方面直接是个别人物的内心情绪与意愿，另一方面又包含着普遍伦理力量的内容，其形式是个别的，内容则是一般的，是个别与一般的统一，是情感化了的普遍力量。黑格尔说，情志是"活跃在人心中，使人的心情在最深刻处受到感动的普遍力量"，"是一件本身合理的情绪方面的力量，是理性和自由意志的基本内容"，更确切地说，情志是"存在于人的自我中而充塞渗透到全部心情的那种基本的理性的内容（意蕴）"④。情志的具体范围同普遍伦理力量的范围差不多，有"恋爱，名誉，光荣，英雄气质，友谊，母爱，子爱之类"⑤。每个人物的情志是直接"推动个人采取决定和行动"⑥的强大情感力量，同时它又不仅是个人的感情，而且还渗透、回响着社会正面的普遍伦理观念。

黑格尔认为，艺术作品在观众读者中产生效果主要靠情志，所以"情志是艺术的真正中心和适当领域"。艺术总要从情感上打动人，但"在艺术里感动的应该只是本身真实的情感"⑦。因为情志的内容是普遍的，是符合人性、理性的人类情感，所以能拨动"在每个人心里都回响着的弦子"。康德曾把单个人的审美判断具有普遍性归因为人类先天的"共通感"，

---

①②④⑤⑥⑦《美学》第一卷第279、253、295—296、298、296、296—297页。

③ 情志（Pathos），朱译为"情致"。Pathos 这个词不仅有激情的含义，而且包含意志、欲望等能动的意义，故从王元化同志说，改译为情志。

黑格尔则把这种共通感解释为个体性与社会普遍性相结合的“情志”，并强调了个人情志所包含的普遍理性，这是一个重要的推进。

情志不仅是普遍力量与发出动作的个别人物之间的纽带，也是人物性格的核心。黑格尔说：“在具体的活动状态中的情志就是人物性格”。既然情志是艺术的中心，所以理所当然“性格就是理想艺术表现的真正中心”①。西方美学自亚里士多德起，一直把情节（动作）看作艺术表现的中心，直到文艺复兴后人文主义者的文艺创作才逐步注重人物性格的刻划，初步体现了新兴资产阶级对个性的发现和追求。但是这种创作思想直到十八世纪启蒙运动中才开始在美学与文艺理论中得到理论概括。黑格尔是对这一艺术实践作出明确的理论表述的最早一批美学家之一。

然而，黑格尔性格论的独特性与主要贡献并不在于此，而是在于强调和论证了人物形象个性化与概括化的辩证统一。他既不象古典主义者那样片面强调人物的普遍特征即“类型”化，也不同于那种把个性片面地解释为人物的某些独具的自然禀赋（如外貌、脾气、癖性、嗜好、习惯之类）。他所谓的性格的普遍性不同于僵化、凝固的普遍类型（如年龄、职业、性别、出身等形成的类型），也不同于某一群人的共性的平均数，而是有着远为深刻丰富的时代、社会的伦理内容。由于个别人物的情志来源于一般世界情况和普遍伦理力量，所以人物的个性中渗透着时代精神，与大时代的潮流息息相通；而且，性格的具体内容也不是什么个人的自然禀赋、气质，而纯然是现实的社会的伦理观念。不过，黑格尔性格论超越“类型”说之处，不仅在对性格的普遍性的阐述上，还在于他比同时代多数美学家更强调人物的个性化，即要求把具有丰富的社会伦理

① 《美学》第一卷第300页。

内容的情志化为活生生的富有个性的形象，化为完满有生气的人物性格。他说："真正的自由的个性，如理想所要求的，却不仅要显现为普遍性，而且还要显现为具体的特殊性，显现为原来各自独立的这两方面的完整的调解和互相渗透，这就形成完整的性格，这种性格的理想在于自身融贯一致的主体性所含的丰富的力量"①。

黑格尔对"完整的性格"即个性有三个基本要求：

一是性格的丰富性、复杂性。他认为，现实生活中的"个别人物"，是"具备各种属性的整体"，而不是某一种抽象情感的化身，"人不只具有一个神（按：指普遍力量）来形成他的情志；人的心胸是广大的，一个真正的人就同时具有许多神，许多神只各代表一种力量，而人却把这些力量全包罗在他的心里；全体奥林波斯都聚集在他的胸中"②。因此，文艺作品中人物性格也应是丰富的、多样的。黑格尔认为荷马作品中的人物是性格丰富性的典范，其中"每一个英雄都是许多性格特征的充满生气的总和"，如阿喀琉斯既爱母亲，又爱荣誉，又对朋友忠实；既勇敢又暴躁，同时尊重老人、信任仆人，……总之，象活人一样有着丰富的性格，"荷马借种种不同的情境把他的这种多方面的性格都揭示出来了"。但是，性格的丰富性不应只是多种性格特征的机械凑合，而应统一成一个完满的有机整体，就是说，"这种丰满性必须显得凝聚于一个主体"，性格"在这种丰富中它却仍是它本身、仍是一种本身完备的主体"③。这里，黑格尔把辩证法的多样统一的原则成功地运用于人物性格塑造的理论，对个性化的人物作出了深刻的解释。黑格尔是这样描述完满的性格的："它必须渗透到最复杂的人类心情里去，守在那里面，在那里面吸收营养来充实它自己，而同时却又不停滞在那里，而是要在这些旨趣、目的和性格特

①②③《美学》第一卷第301、301、302—303页。

征的整体里保持住本身凝聚的稳固的主体性”①。就是说，这种独特的主体性把丰富的多方面的情志吸收、熔化、凝聚为一个活生生的个性。荷马史诗中的人物就是这样一种“稳固的主体性”，他们“每个人都是一个整体，本身就是一个世界，每个人都是一个完满的有生气的人，而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品”②。可以说，这就是黑格尔心目中理想性格的标准或尺度。根据这个标准，黑格尔严厉批评了法国古典主义作品中的类型化性格描写，指出其中人物往往只受某一种游离于主体性的外来情欲（志）的支配，如机智、愚蠢、贪婪、仁慈之类，人物的一切言行似乎都是为了演绎、图解某一种情欲，性格简直成了某种单一情欲的化身。这种人物的情志并“没有显现为他本身固有的自性”，即没有渗透到性格的各个方面，因而“没有见出这样的完满性和主体性”，这其实“不是什么性格”③。

二是性格的特殊性或明确性。人的性格是丰富的，但何以会人人不同？黑格尔没用个人的自然禀性来解释，而是认为在多样性格特征的组合中，每个人物各有其起凝聚作用的明确的主导性格（情志）来统一性格的诸侧面而成为整体。他说，“性格的特殊性中应该有一个主要的方面作为统治的方面”，也即应“有某种特殊的情志，作为基本的突出的性格特征，来引起某种确定的目的、决定和动作”④。有了这种占统治地位的主导情志，人物性格就会各各显出自己的明确性和独特性。譬如，莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》中，朱丽叶“从许多关系的整体中显出她的性格”，她在与父母、伯爵、神父等复杂关系中表现出天真、善良、圣洁、单纯、诚挚等方面特征，然而“只有一种情感，即她的热烈的爱，渗透到而且支持起她整个的性格”⑤，这种深广的爱就是她的主导性格，是把她的丰

①②③④⑤《美学》第一卷第303、303、302、304、305页。

富性格统一为整体、显示出她与众不同的个性的内在根由。当然，黑格尔十分注意将这种有血有肉的主导性格同古典主义抽象孤立的单一情志划清界限。他指出，不应把主导情志定得过分死板，使人物堕为某种单一情志的抽象形式，而应该在注意性格的主导性、明确性的同时，"仍保持住生动性与完满性，使个别人物有余地可以向多方面流露他的性格，适应各种各样的情境，把一种本身发展完满的内心世界的丰富多采性显现于丰富多采的表现"①。主导性与丰富性的统一、明确性与多样性的统一，这就是黑格尔对人物性格塑造的基本要求。为了更充分地说明这个道理，黑格尔还批评了性格论中的形而上学知性方法。本来，荷马、索福克勒斯、莎士比亚作品中的人物都是主导性与丰富性统一的完满个性，如莎士比亚笔下的一些看似蠢笨的小丑却往往充满着聪明伶俐和天才式的幽默，按照形而上学的知性方法，这就是"不相称"或"自相矛盾"。问题的症结在于它"用抽象的方式单把性格的某一方面挑出来，把它标志为整个人的唯一准绳。凡是跟这种片面的统治的特征相冲突的，凭知解力（按：知性方法）来看，就是始终不一致的"②。就是说，知性方法把主导性格（情志）从多样统一的性格整体中割裂出来，作为衡量人物性格统一性的抽象标准，凡性格描写中有与此不一致的"，就斥为"矛盾"、"不正确"，这就把主导性格同丰富性人为地对立起来、分割开来了，实际上完全摒弃了人物性格的丰富多样性。按照这种观点，只能塑造出概念性、简单化、无生气、无血肉的性格类型。黑格尔反驳这种知性方法说："就性格本身是整体因而是具有生气的这个道理来看，这种始终不一致正是始终一致的、正确的。因为人的特点就在于他不仅担负多方面的矛盾，而且还忍受多方面的

①② 《美学》第一卷第304、306页。

矛盾，在这种矛盾里仍然保持自己的本色，忠实于自己”①。黑格尔这一见解是十分精辟的。他掌握了辩证法，因而能洞察人的性格的内在矛盾性，并能提出符合人的特性的辩证的人物性格塑造理论。

三是性格的坚定性和决断性。这是黑格尔关于普遍与特殊辩证统一观点在性格论中的进一步运用。他认为，理想的人物性格是它“所代表的力量的普遍性与个别人物的特殊性融会在一起，而在这种统一中变成本身统一的自己与自己融贯一致的主体性和整一性”②。这一说法实际是“典型性格”的定义。其中包括三个因素：（1）多样复杂的有社会伦理内容的普遍性；（2）个别人物的特殊性和明确定性；（3）两者统一为一个完整的、活生生的、自主自决的典型主体性格。主体之所以为主体，某人之所以为某人，就因为他把自己的普遍性与特殊性熔铸为一体，他的一言一行、一举一动都遵循着自己这个渗透着普遍性的特殊性，都忠实于自己这个联结着特殊性的普遍性，一旦离开这种“整一性”他便不成其为主体，便不成其为某人了。正是这种主体性、整一性决定了人物性格“有一种一贯忠实于它自己的情志所显现的力量和坚定性”。这一点至关重要，“艺术里的个性的无限和神圣就在于此。”③如果性格缺乏这种坚定性和决断性，也就丧失了性格本身，丧失了性格的典型性。性格坚定性和决断性的表现是：（1）统一性，同一性格中不应有不可融为一体的分裂和冲突；（2）自决性，性格须根据自己的意志发出动作，自己对自己的行动负责；（3）现实性，应“有勇气和力量，去对现实起意志，去掌握现实”④。性格不应是内在封闭的系统，而应通过对现实环境的作用显示出来。据此，黑格尔批评了有些古典主义作品着意表现“同一心灵的分裂”，即内心冲突，结果“违反性格所必有的真正决

①②③④《美学》第一卷306、307、307、309页。

断性和统一性”；他也批评了一些消极浪漫派的作品沉缅于描绘病态的软弱性格，离开了人物性格的坚定性，显示出一种“感伤主义的内在的软弱”①。黑格尔关于性格坚定性的论点同前述主导性与丰富性统一的观点在个别方面似乎显得不那么一致（如强调人的特性就是忍受内在矛盾同反对表现性格分裂），其实是坚持了辩证法。黑格尔承认并要求表现性格的内在矛盾，但他认为这是有限度的，如果脱离了人物的主导性格，任意表现失去统一性与主导性的“性格分裂”，那实际是歪曲地表现性格的内在矛盾。黑格尔这些思想对于划清当代文学中正确描写人物性格的“复杂性”和盲目追求“复杂热”的界限，是有启发性的。

以上三个方面，一言以蔽之，是要塑造出“足见性格的个性”②，塑造出“把一切都融贯成为一个整体的那种渗透到一切的个性，实际上这个整体就是个性本身”③。这就是黑格尔人物性格论的精华，表现出他对人物性格个性化原则的卓越理解、深刻把握和坚信不移。同他关于艺术与自然关系的理论一样，其人物性格论的出发点是错误的（不从现实的个别人物出发，而从伦理实体、普遍力量、情志出发），而归结点是正确的（把普遍性溶化在完满有生气的个性之中）。他所谓的“理想性格”，实质上就是典型性格，“理想”（Ideal）这个词本来就有“典型”的意思。在美学史上，黑格尔第一个建立起完整的典型性格理论，值得我们高度评价。

（五）动作和情节——人物与环境的统一。理念的具体化并不是到情境和人物性格就终止了。因为一方面，普遍力量的分裂和具体化为个别人物是有条件的，“只有在有定性的环境和情况中才能发生”，或者说，只有有定性（有冲突）的情境才能成

①②《美学》第一卷第307—308、311页。

③《学美》第三卷（下）第265页。

为这种具体化"实现的推动力"①，而且人物的个性也只有借助冲突的情境才能充分显示出来；另一方面，人物也要对情境起意志、起作用，要通过自己的行动改变周围世界，同时，情境也不是一个静止的实体，而是一种发展过程，而情境作为过程，也只有在与人物的相互作用、显现人物性格的发展中才能逐步完成和实现。人物性格与冲突情境的统一便是动作和情节。"通过动作（情节），理想就进入外在世界"②。关于这个问题，黑格尔的基本观点是：

第一，要把人与环境、性格与情境的统一作为"艺术理想的内容"③。黑格尔指出，"理想的完整中心是人，而人是生活着的；按照他的本质，他是存在于这时间、这地点的，他是现在的，既个别而又无限的。属于生活的主要地是周围外在自然那个对立面，因而也就是和自然的关系以及在自然中的活动"④。人作为具体的客观存在总要与周围世界发生关系，进入"无限错综复杂的关系网"。这周围环境包括：(1) 自然环境，即时间、地点、地理、气候等等；(2) 人利用外在自然为自己需要的目的服务的物质生活，如工具、住房、武器、交通车辆、生活设施等的发明和装备等等；(3) "具体的现实的精神方面的关系网"，即社会关系网，如"家庭，亲属关系，财产，乡村生活，城市生活，宗教信仰，战争，公民方面和政治方面情况，社会"⑤。这三个方面合起来构成人们生活的环境。从理论上讲，人本身是一个独立的世界，周围环境也是一个独立的世界，但实际上，"这两种世界都保持着本质性的关系，只有在它们的关系中，这两种世界才成为具体的现实"⑥。只有在人与环境的互相依存又互相作用的关系中，人才成为现实的人，环境才成为现实的环境。艺术从不表现抽象的事物，它只能以现实的人类生活为内容，自然必须把人与环境之间活生生

①②③④⑤⑥《美学》第一卷第253—254、311、314、313、312、314页。

的现实关系作为表现的对象。当然，表现两者的关系并非不要分主次。人与环境，人是矛盾的主要方面，环境是次要方面，"单就它本身来看，这种环境并没有什么重要，只有就它对人的关系来看，它才获得它的意义"①。

第二，动作情节的实质即人与环境的统一、性格（情志）与冲突情境的统一。黑格尔说，"动作是在一般世界情况和受到定性的情境之后的第三阶段"：一方面，"动作须先假定有产生冲突、动作和反动作的环境"②；另一方面，动作又须假定有发生动作的个别人物，因为情境本身不发出动作，只有人才能发出动作。所以，唯有人物与情境结合，才产生具体、现实的动作（情节）。

第三，动作（情节）具体是怎样发生的呢？黑格尔认为理想的情境是冲突，"冲突一般是激发动作的原因"③，而"冲突又导致反应动作，这就形成真正动作的出发点和转化过程"④，构成了情节。情节的发展，也就是冲突和斗争的开展和解决，就是"动作，反动作和矛盾的解决的一种本身完整的运动"⑤。可见，冲突的情境是动作发生的动因。然而，在文艺作品中，"发出动作的是人"⑥。冲突的情境只提供了人物发出动作的情势、机缘和可能性，并不等于动作本身。动作和反动作都是人物的活动，人物是动作的主体。同时，正如黑格尔所说，"能把个人的性格、思想和目的最清楚地表现出来的是动作，人的最深刻方面只有通过动作才见诸现实"⑦。因此，人物只有在动作和反动作的冲突中才全面展现自己的性格特征，展现自己的历史。正是在这个意义上，我们可以说：人物性格是在动作和反动作中形成、发展和显现出来的，动作和情节是人物性格的历史。

---

①②③④⑤⑥⑦《美学》第一卷第254、276、255、278、285—286、278页。

这三个观点，卓越地显示了黑格尔关于人与环境辩证统一的思想，是这一思想在美学上的出色体现。他把人的周围环境理解为自然环境、人的物质生活和活动、人的各种社会、精神关系的总和，这是一个极其精当深刻的见解，可以说已经踏上唯物史观门坎的边缘了。他关于情境、冲突、动作、性格之间复杂的辩证关系的分析实质上初步建立了比较完整的典型环境中的典型人物的美学理论。至此，人物（情志）、环境（情境）和动作（情节）三方面就统一成具体生动的艺术形象，达到了艺术美，实现了理想。理念经过漫长曲折的感性显现的路径，终于在这里结束了自己的旅行。

十　艺术美实现的条件

我们已经知道理念如何一步步具体化、特殊化最终实现为艺术美的过程，现在再来看看实现艺术美必需的客观条件，主要是社会历史条件。关于这个问题，黑格尔提出了不少卓越的、独到的见解。

黑格尔认为，理想艺术最根本的标志是个体的"独立自足性"或"个性的自由"①。什么是独立自足性呢？他说，所谓独立自足性是指"本身统一的有实体性的自由自在的状态"②。但是它既不是未经分裂的客观伦理实体即抽象的普遍性本身，也不是缺乏普遍实体性内容的、仅有形式自由的主体性格，而是主体与客体、个性与普遍性的结合，"只有在个性与普遍性的统一和交融中才有真正的独立自足性"③。艺术中的独立自足性必须体现为形象，这就要求"普遍的东西应该作为个体所特有的最本质的东西而在个体中实现"，即客观的伦理理念应实现为"个体所特有的东西"，成为"主体的性格和心情所特有的东西"④。通俗地讲，理想的人物性格应该是真正能自由自决的主体和个性，但他的独特个性和发自内心的自由自决并非纯粹个人主观的任性妄为，而是恰好体现着客观的社会普遍伦理观念，社会的普遍要求也正是他自己的意志、心情和愿

①②③④《美学》第一卷第235、229—230、230、232页。

望，这样主客体、个人与社会、个性与普遍性达到完满的统一，人物性格与周围世界和谐相处，人物在环境中如鱼得水、自由自在。这才是真正的“独立自足性”、自由的个性。黑格尔心目中的理想艺术形象、艺术美的典范就是如此。而要哺育和诞生这样的形象，就要有能够形成、保持独立自足性的“一般世界情况”，即时代和社会条件。

这样一个有利于滋生“独立自足性”的“一般世界情况”到哪儿去寻找呢？黑格尔对比分析了牧歌时代、古希腊英雄时代和近代文明国家的世界情况，得出了“英雄时代”是产生理想艺术最肥沃的土壤的重要结论。他作了以下两方面的对比：

第一，就个人与社会的关系来说。

黑格尔认为，英雄时代的个人与社会没有分裂，处于和谐的统一中。社会没有建立固定的法律秩序，社会普遍的正义和道德不是以一种外在的必然律迫使个人服从，而是就体现为个人自觉的意向与要求，个人“只根据自己性格的独立自主性，服从自己的专断意志，承担和完成自己的一切事务，如果他们实现了正义和道德，那也显得只是由于他们个人的意向”；“他们自己就是国家的创造者”，“正义和秩序，法律和道德，都是由他们制定出来的，作为和他们分不开的个人工作而完成的”①。他们的个人意志就体现了社会的正义和公道。个人在按自己意志行动的同时，也对自己行动的后果完全负责，不管他是否事先意识到。他作为某一家族的一个成员，与整个家族的命运紧紧连在一起，甚至祖先的命运、行为、过失他也愿意分担。总之，在这个时代里，“应该成为唯一根源和支柱的是是非感，正义感，道德风俗，心情和性格，而这些因素还没有由知解力固定下来成为散文现实的形式（按：指政权、法律等外在压力），和人心或个人思想情感相对立”，人们的客

① 《美学》第一卷第237页。

观道德习俗、生活和行动“具有根本的共同一致性，但是也看到这种生活和行动中毕竟还有自由，这种自由就显出个人的主观意志”①。一句话，在这种世界情况里，个人与社会整体、主观道德意志（道德感）与社会普遍伦理观念是水乳交融、合为一体的，个人有着真正意义上的独立自由和原始的民主本能。古希腊神话和荷马史诗中的英雄都具有这样的特点。黑格尔认为，这种世界情况的历史体现就是古希腊社会，“这种有实体性的东西与个人的欲望，冲动和意志的直接的统一就是希腊道德的特点”②，这也是英雄时代的根本特点。我以为，黑格尔的上述描述，正确地概括了希腊古代原始氏族社会的历史特点，表现出他对原始的自由、平等、民主、博爱，即原始素朴的人道主义的推崇。恩格斯在分析奴隶制的罗马帝国崩溃后，使欧洲返老还童的原因时曾指出，“德意志人确实重新使欧洲有了生气”，但这“不是他们特殊的民族特点，而只是他们的野蛮状态，他们的氏族制度而已”，当时还处在氏族社会阶段的雅利安人，正是凭着“他们的个人才能和勇敢，他们的爱好自由，以及把一切公共事情看做是自己的事情的民主本能”，才“从罗马世界的污泥中造成了新的国家，养成了新的民族”③。恩格斯描绘并颂扬的这种充满生气的、具有原始民主本能和人道主义精神的雅利安氏族制度的特点，完全适用于古希腊氏族社会即英雄时代。这也表明黑格尔对英雄时代社会特点的概括和颂扬基本上是合乎实际的，有历史根据的，因而是基本正确的。

与英雄时代相反，文明时代的国家（按：从罗马帝国起到近代资本主义时期的国家，黑格尔都作为同一性质和历史类型

---

① 《美学》第三卷（下）第117页。

② 《美学》第一卷第237页。

③ 《马克思恩格斯选集》第四卷第152页。

的国家来看待，都属于文明时代的国家）里，个人与社会却处于对立和分裂状态。从社会方面看，独立于个人之外的固定的国家法律秩序已建立起来，强迫个人服从，“一切个人的感觉方式，主体的思想和感情都必须受法律的节制，都必须和法律协调”①；抽象普遍的社会“客观理性”成为一种僵硬的律令占了统治地位，个别公民完全处于“从属地位”，“在这种普遍性里个人的生命显得是被否定了的或是次要的，无足轻重的”；国家的政治活动“是用最复杂的方式来分工的”，“个别的人只能各做某一方面的工作”，所以“每一个人在全体中所占的份儿是完全限定的，永远是狭小的”②。从个人方面看，它已从整体中孤立出来，他们的个性、意志不再是社会公德的体现，因而失去了实体性与普遍性，个人成为“有私人目的和关系的私人”，一切言行都从社会整体要求中分割出来，只为个人目的；同样，他们也只对自己有意识的行为负责，而不象英雄时代的人们那样，替社会整体、整个家族祖宗负责。所以表面上看起来，个人似乎还保存着一些个性和自由，但实质上，这只是一种“私人的抽象的独立自足性”③。黑格尔认为，在这样一种文明时代的国家里，已“找不到我们所要求的独立自足性”或“个性的自由表现”④。

此外，还有一个牧歌时代的世界情况。从黑格尔的分析来看，他主要不是指比英雄时代更早更原始的黄金时代的情况，而主要是指的“现代的牧歌情况”，即在已进入近代文明的情况下，为了摆脱现代文明的种种弊端而人为创造出来的一种“原始”“简朴”的生活情况。在牧歌情况下，社会法律秩序、抽象的普遍性、必然性和个人的生动性格、自由意志尚未分裂，没有文明时代种种法律、分工的束缚，因而保持着某种程度的个人独立自足性和自由。但是，从牧歌情况的基本内容

①②③④《美学》第一卷第233—234、234—235、242、235页。

看，“不管它怎样故意地要摆脱文明时代心灵生活的枯燥气息”，却因“没有英雄性格所有的那些重大的动机，例如祖国、道德、家庭等等，以及这些动机的发展”，而“和人生一切意义丰富深刻的复杂的事业和关系都失去了广泛的联系”①，它所有的仅仅是丧失一只羊或一个姑娘之类的平庸琐屑的内容，就是说缺乏普遍的实体性。因此，个人也没有真正意义上的独立自足性和个性自由。

这样三个时代、三种世界情况的比较，使黑格尔得出远古英雄时代比起近代文明时代或牧歌时代有着更多、更充分的个性自由（独立自足性）的结论。而这种独立自足性，恰恰是艺术理想所要求的条件。黑格尔说：“在我们认为艺术表现所应有的那种情况里，道德的和正义的行为应该完全具有个人的性格，这就是说，它应完全依存于个人，只有在个人身上，而且通过个人，它才获得生命和现实”②。前面已说过，黑格尔认为美和艺术的本质在自由。因此，他把个性自由看成形成艺术美的根本条件是十分自然的。据此，黑格尔进一步推出英雄时代最适合艺术发展这另一重要结论，他说：“远古英雄时代比起较晚的较文明的情况有这样一个优点：就是在英雄时代里，个别的性格还不感觉到有实体性的、道德的、正义的东西是一种必然规律，跟他自己对立，因而直接现在诗人面前的正就是艺术理想所要求的。”③这一结论也就比较好地回答了“理想的艺术表现为什么在神话时代，一般地说，在较早的过去时代，才找到它的最好的现实土壤”④的问题。

第二，就个人与周围物质世界的关系来说。

英雄时代，人们不仅有上述深刻的有实体性的自由，而且通过原始的个体劳动实践，也有了另一种直接驾驭周围物质世界的独立自足性。黑格尔指出，在那个时代，人们直接生产自己所

①②③④《美学》第一卷第243—244、236、243、242页。

需要的物品，需要与劳动、兴趣与满足之间存在着原始的直接的统一关系，物质生产没有繁复的分工，也不需要经过许多中介。英雄们都亲自劳动、宰牲、烧烤、驯马、制作工具与武器。阿伽门农的王杖乃系其祖先亲手雕成，俄底修斯的结婚大床亦是他自己动手制成。“在这种情况之下，人见到他所利用的摆在自己周围的一切东西，就感觉到它们都是由他自己创造的，因而感到所要应付的这些外在事物就是他自己的事物，而不是在他主宰范围之外的异化了的事物。在材料上加工和制作的活动当然显得不是一种劳苦，而是一种轻松的工作”①。正是通过人对外界环境的这种直接加工和制作活动，“人把他的环境人化了”。从客体方面看，这时整个外在界都打上了人的烙印，成为人化的自然，也就“贯串着一种和谐与独立自足性”②。从主体方面看，人对自己的劳动产品可以直接享用与欣赏，可以直接在产品上面发现自己的价值和本质力量，从而产生创造的喜悦。黑格尔说：

> ……到处都可见出新发明所产生的最初欢乐，占领事物的新鲜感觉和欣赏事物的胜利感觉，一切都是家常的，在一切上面人都可以看出他的筋力，他的双手的伶巧，他的心灵的智慧或英勇的结果。只有这样，满足人生需要的种种手段才不降为仅是一种外在的事物；我们还看到它们的活的创造过程以及人摆在它们上面的活的价值意识，它们对于人还不是死的东西或是经过习惯变成死的东西，而是人自己的最亲切的创造品③。

就是说，凡是人在物质生活方面需要的东西都是人自己直接劳动的结晶，“每一件都必使人感到其中有他的全部聪明才智，有他自己”，本来外在于人的物因而“打下了人的个性的烙

①②③《美学》第一卷第332、333、332—333页。

印”①。这样，主体与客体、劳动者与劳动产品、劳动者与自己的劳动活动就都处在一种和谐统一的非异化状态。劳动者可以直观自己的创造物和凝结在物上的创造活动，从中产生最初的美感。这样，人与周围物质世界的关系就发生了质的变化，他不再满足于从自然界获取现成的东西来维持生命和延续种族，而产生了创造的需要，产生了把“整个外在界只作为一种附庸”，努力改造自然力、征服自然力这样一种原始生活里“比较高深的旨趣”；他也不再满足于对自己创造物的物质享受，而是开始把自己的劳动产品乃至整个生产环境当作审美或艺术欣赏的对象，也即开始追求一种精神享受。这时，人类精神获得了一次解放，人们真正意义上的个性自由开始形成。所以黑格尔说：“只有在人类所创造和利用的一切事物都同时是准备为制造它们的那人自己所欣赏时，这种和谐与独立自足性才能出现”②。

这里，黑格尔实际上正确地论述了人与现实的审美关系和人类审美意识最初在劳动实践中的历史生成，正确地揭示了美感的本质在人的本质力量的对象化，同时，也揭示了美的创造的重要社会历史条件——人对自然界的一定程度的自由。那么，这“一定程度”有没有客观尺度或界限呢？黑格尔虽未正面回答这个问题，但从他的一系列论述中还是可以把握到他心目中存在着一个基本的“界限”。

黑格尔认为，人的审美意识或艺术意识，人的审美活动和艺术活动，只有在人与自然的关系发展到这样一个阶段，即人在征服自然力方面获得了某些自由但还未在根本上摆脱自然力控制、生产力相对落后的阶段上才最容易发生和发展。具体说来，第一，如前所述，人们基本物质生活需要（衣、食、住、

①《美学》第三卷（下）第118页。

②《美学》第一卷第333页。

行）已不取自现成的自然物，而全凭人们自己劳动的创造，全凭人类对自然界的初步征服和改造；第二，这种征服和改造还是低水平的，表现在它的直接性、简单性和小范围。人的劳动创造仅限于“个人的最近环境，他的直接需要的满足”①；其产品也是很简单的，只凭个人手工劳动就可完成，无须经过复杂的分工和许多道工序；人们的劳动还束缚于自给自足的自然经济下，没有交换和商品，满足他生活的一切东西都是他自己创造的，所以这种创造的范围非常狭窄。总之，这时人对自然的驾驭还是非常有限的，人的生产水平还很不发达。黑格尔多次用“原始生活”②来概括这个时代的情况，并指出，在英雄时代（即史诗时代）里，人“也还没有脱离和自然的生动的联系，还与自然一起过着时而友好时而斗争的强烈而新鲜的共同生活”③。“友好”是指人依赖自然同时支配自然的和谐状态；“斗争”是指人征服自然过程中同自然的冲突以及人类还未根本摆脱自然力束缚时的努力挣扎、抗争。黑格尔认为，这样一种人对自然力低水平的征服和一定程度的自由（独立自足性），是最有利于艺术生长发展的，希腊的神话、史诗就是这样一种特定历史条件的产物。

黑格尔的这一观点很容易使人联想起马克思对古希腊神话、史诗艺术的评价。马克思认为，希腊艺术是古希腊社会生产“那个不发达的社会阶段”的产物，是“用想象和借助想象以征服自然力”的结晶。就是说，那个时候人们刚开始征服自然，但并未真正摆脱自然力的支配，因为“随着这些自然力之实际上被支配，神话也就消失了”④。显然，黑格尔的看法同马克思的观点存在着某种程度的一致。

---

①② 《美学》第一卷第332页、333页。

③ 《美学》第三卷（下）第118页。

④ 《马克思恩格斯选集》第二卷第113—114页。

在人与周围物质世界的关系方面，黑格尔同样把英雄时代与近代文明国家和牧歌时代的情况加以对比。

在近代文明国家中，劳动者同自己的产品和劳动活动相分离、相异化，丧失了英雄时代那种原始的独立自足性，如同黑格尔所说，“需要与工作以及兴趣与满足之间的宽广的关系已完全发展了，每个人都失去了他的独立自足性而对其他人物发生无数的依存关系”①。由于商品生产的发展、机器的广泛采用和分工的精细复杂，“近代满足需要的手段都是分成许多零件，由许多不同的工艺行业分途制造，这样拼凑起来的成品中每一特殊部分都降到附属品的地位”②；每个人“自己所需要的东西或是完全不是他自己工作的产品，或是只有极小一部分是他自己工作的产品；还不仅此，他的每种活动并不是活的，不是各人有各人的方式，而是日渐采取按照一般常规的机械方式”，因而劳动者的个性自由丧失殆尽；更严重的是，“在这种工业文化里，人与人互相利用，互相排挤，这就一方面产生最酷毒状态的贫穷，一方面就产生一批富人”，穷人为谋生而进行的劳动陷于无穷无尽的依存关系中，富人不受穷困威胁，不用自己劳动，但也因此“在他的最近的环境里也不能觉得自由自在，因为身旁事物并不是他自己工作的产品”，“而且大半是用机械的形式的方式生产的。它们经过一长串的旁人的努力和需要才到达他的手里”③。黑格尔认为，在工业文明时代，人与自然、劳动者与产品、劳动者与自己的劳动活动都相分离、相异化了，无论穷人、富人都丧失了原始素朴的、自己创造和自己享受的独立自足性。这当然不利于艺术和美的生成，不利于艺术理想的实现。

牧歌时代的情况与上述两种情况都不同。“从人方面来

①③《美学》第一卷第331、331页。

②《美学》第三卷（下）第120页。

说，在天真纯朴状态中他享受凡是草地、森林、牲畜、小园、茅棚所供给他的食住以及其它可享受的东西，他还完全没有违反人性尊严的求名求利之类欲望。乍看起来这种情况当然带有几分理想的色彩”；但是，从自然方面看，牧歌时代已有了一切人所赖以生存的简单需要，“无须人去费什么劳力”，这使人“满足于与自然相处相安，满足于自然的直接产品”①。这种情况在生产水平低下、人与自然处于原始统一方面与英雄时代相似，但缺乏英雄时代那种改造自然、创造自己物质生活的较高的旨趣。英雄时代人与自然的统一是人开始征服、驾驭自然、显示人的本质力量和个性自由的统一；而牧歌时代人与自然的统一是人单纯依附于自然、丝毫不显示人的本质力量和个性自由的被动的统一。所以前者包含个性自由，后者体现不出个性自由。黑格尔对牧歌时代这种不自由十分鄙视，他认为一个“完全的人”应用“较高尚的希求”，“他应该工作”，如有需要“就应该努力凭自己的活动去得到它”，从而“使人感觉到他自己的内在能力”（即人的本质力量），包括审美和创造艺术与美的能力在内的人的许多更深刻、广泛的功能“就是从这种内在的能力发展出来的”②；而不应满足于享受大自然赋予的现成衣食这种不劳而获的牧歌生活，这是一种不利于发展人的个性、不利于展开人的本质力量的丰富性的不自由的生活。牧歌生活同近代工业文明生活在缺乏个性自由这一点上有相似之处，但由于前者根本不生产，后者则在复杂的分工中用机器生产，所以两者的不自由又有本质的区别：前者是原始不发达状态下的不自由，后者是发达的工业社会中的不自由；前者是人类受自然力支配时的不自由，后者则是人类在总体上已支配了自然但每一个个人却因此而丧失了自由。虽有这种不同，但牧歌情况之缺乏个人的独立自足性和个性自由，同样不

①② 《美学》第一卷第330、330页。

利于艺术的生长发展。特别是进入文明时代后还人为地制造一个“牧歌状况”，那更是一种畸形的不自由，更不利于艺术发展。

所以，从人与周围物质世界的关系看，三种世界情况中，英雄时代仍然是“特别符合理想（按：即艺术美）的世界情况”①。

黑格尔所作的上述两方面比较，实际上是在分析人与客观世界两种关系中的独立自足性的性质。在个人与社会的关系，即人与人的社会关系中，独立自足性表现为个人自由意志与社会伦理观念的和谐统一；在人与周围物质世界的关系，即人与自然的关系中，独立自足性表现为人对自然的一定程度认识和支配（在相对不发达的生产水平上）。能在这两种关系中保持独立自足性的世界情况，是实现艺术理想的基本条件，英雄时代就提供了这样的基本条件。黑格尔这一观点包含两方面的意义：第一，独立自足性既是理想艺术形象的基本特点与标志，也是理想性格形成的基本条件。英雄时代能哺育和造就大批具有理想性格的英雄人物，这就为当时和后代的艺术创造提供了最好的题材。第二，英雄时代那种人与人、人与自然相和谐，完满的个性得以自由发展的环境，有利于艺术和审美意识的形成和发展，为理想艺术的发展提供了厚实的基础。

黑格尔对理想艺术即艺术美形成条件的这些探讨十分富有启发性。

首先，表现出晚年的黑格尔仍然坚持了资产阶级民主主义思想，不懈地追求个性的自由和解放，只不过不象前期那样直接以政治、哲学的语言呼喊出来，而是以更隐蔽的美学形式表露出来而已。他对英雄时代社会历史条件的分析以及把英雄时代定为艺术生长的最好土壤的观点，表明他仍然保持着对古代

① 《美学》第一卷第331—332页。

希腊社会民主体制的崇仰。这仍然是在崇古的形式下表达最现代的资产阶级反封建、争自由的思想和要求。

其次，他把个性的独立自由看作美和艺术生长繁荣的根本条件，虽然未能跳出唯心史观的窠臼，但却包含着某些合理的内容。其一，是不把艺术繁荣看成孤立的精神现象，而是看成与社会的政治、法律、伦理等精神生产部门密切相关的、受一定时代社会条件制约的。如他认为史诗（英雄）时代的伦理道德、法律、政治状况一旦发生变化，“已发展成为组织得很周密的具有宪法的国家政权”，“它就不能作为真正史诗动作（情节）的基础”①，史诗这种艺术样式就会衰亡。这同那种把艺术孤立化，切断艺术同时代、社会以及上层建筑各部门的内在联系的艺术独立论、艺术至上论、为艺术而艺术论等唯美主义、神秘主义观点是迥然不同的。其二，是把政治思想领域的自由民主看成实现艺术美、促进艺术繁荣的必要条件，这也是正确的，符合中外文艺发展史的实际的。当然，黑格尔把这种精神自由说成是艺术发展繁盛的终极原因，使他陷入了精神决定精神的唯心史观。其三，是他对独立自由的理解不仅限于社会意识方面，而且渗入到物质生产领域，并把这两个方面统一起来，作为艺术繁荣的必要条件。这就在某种程度上突破了唯心史观的框框，把艺术生产同物质生产联系了起来，向唯物史观靠近了一步。这是黑格尔远远超过同时代许多思想家、美学家之处。

再次，他早期关于劳动与异化的观点得到了进一步的发展和深化。《精神现象学》中异化的范畴主要局限于精神劳动，《美学》中已把异化范畴同物质劳动历史地联系起来，并把异化劳动思想运用于美学基本问题的探讨，初步揭示了美、美感和艺术的本质同非异化劳动的历史联系，描述了人类艺术和审

① 《美学》第三卷（下）第117页。

美意识的历史生成，开启了一条解决美学基本问题的新思路。以上这些思想虽然同他整个美学体系相矛盾，并不占《美学》的主要地位，但是却标示着黑格尔内心深处历史唯物主义因素的不断萌发与积聚，很值得我们重视。

当然，必须指出，在时代分期上，黑格尔犯了两个错误，一是把古希腊社会的英雄时代拉得太长，即把远古神话、史诗时代一直到伯里克利民主政治时期都算作英雄时代，这实际上混淆了原始共产主义末期的民族部落制社会同奴隶制民主制社会的本质区别；二是把近代文明社会时期拉得太长，即把罗马帝国经中世纪到近代社会这样一个漫长的历史发展统统归为一个历史类型——“文明国家”，这就混淆了奴隶制、封建制与资本主义制度的本质区别。这样两个历史错误发生在对社会经济关系史缺乏了解和分析的黑格尔身上是不奇怪的。问题是，这种错误对于形成黑格尔以三种历史类型为基本格局的艺术史观倒提供了理论基础。而且，这种历史错误同他崇古贬今的美学倾向是紧密联系在一起的。

需要附带说明的是，黑格尔关于人与人、人与自然的双重和谐关系是形成美的基本条件的思想，既符合美的规律，也从侧面反映了他关于真、善、美统一的美学理想。从人与社会和自然双重关系出发论美，首先表明黑格尔美学思想的人本主义性质，就是说，他从人出发、以人为中心来论美，把美的本质同人的本质联系起来考察，并在实际上把美的本质归结为人的本质。其次，从人与人的关系来限定美，实际上是把人的社会伦理关系即善作为美的前提；而从人与自然的关系来讨论美，实际上是把人对自然规律的认识、运用即真作为美的基础；只有双重关系统一地体现出“独立自足性”才能实现美，换言之，美是真与善的统一。这显示出黑格尔美学重内容、重伦理、重真理的特色。再次，在论述双重关系中，黑格尔强调了

只有当人与社会、人与自然处于和谐统一的自由状态时，才有可能形成美。这一思想十分深刻，抓住了美的本质和规律。经验证明，无论从审美客体还是审美主体或主客体的关系出发，人同外界（自然与社会）的自由无碍的和谐统一是审美状态的基础。没有这一条，那怕具备其他种种条件，美和审美都是无法形成和实现的。

对于这一点，我国古代的儒家美学和道家美学也是有认识的，他们一些基本思想同黑格尔颇为相近。儒家美学强调美在善的实现，即强调人与人的道德关系的和谐统一。如孔子学说的核心是“仁”，仁者“爱人”也，就是要求社会以“泛爱众而亲仁”①的伦理原则来维系个人与社会之间的和谐统一关系。这种统一并不要求泯灭个人的意志欲望，而是要求个人的意志欲望与社会的伦理原则恰相吻合，使社会公道变为个人的内在要求。这同黑格尔对英雄时代个人与社会和谐关系的描述完全一致。孔子认为这种“仁”的伦理关系的完满实现便是美，他说：“礼之用，和为贵；先王之道，斯为美”②，又说“里仁为美”③。这里“和”与“道”就是“仁”的和谐伦理关系的现实化。这同黑格尔把古希腊社会和谐伦理关系视为实现艺术美的理想基地的看法暗相吻合。不同的是，儒家美学偏重于以善决定美，而比较忽视人与自然的关系，比较忽视美与真的内在联系。这一方面的缺陷恰好由道家美学弥补了。黑格尔则兼及了这两个方面。在某种意义上，道家美学同黑格尔美学有更多共同之处。道家心目中的理想社会是“端正而不知以为义，相爱而不知以为仁，实而不知以为忠，常而不知以为信，蠢动而相使不知以为赐”④的原始氏族制社会。这是一个

①②《论语》《学而》。

③《论语》《八佾》。

④《庄子·天地》。

以个人自发形式实现普遍伦理公德的社会，社会的仁义忠信等普遍伦理要求同每个人的发自内心的道德意志完全融为一体，所以个人时时处处在行仁义而时时处处不自知。这同黑格尔描述的希腊英雄时代的伦理状况何其相似！庄子与黑格尔都把这种个人与社会和谐统一的伦理关系视为美的基本条件。另外，道家也同黑格尔一样，对进入奴隶制后社会的人与人关系的异化、物化持批判态度，认为这是阻碍美的生成的。老子说："大道废，有仁义；慧智出，有大伪"①，从此"天下多忌讳而民弥贫；民多利器，国家滋昏；人多伎巧，奇物滋起；法令滋章，盗贼多有"②，人与人的和谐关系瓦解了，仁义智信已外在于个人的意志而凝固成统治人们的外在"结合"，贫富分化加剧、各种腐朽堕落的现象纷纷滋生。庄子也说，"自三代以下者，天下莫不以物易其性矣"③，人人堕入功利之陷井，人的本性异化了，成为自己创造物的奴隶，这就是"丧己于物"④，"危生弃身以殉物"⑤。这些同黑格尔对近代文明社会的批判有相通之处，当然二者的目标不同，道家是针对奴隶制文明，黑格尔是针对资本主义工业文明；二者的深广度也不同，黑格尔从异化劳动、分工等出发对资本主义物质文明的批判，当然比处于社会相对不发达阶段的道家对奴隶制文明的批判要深刻得多了。再有，道家对人与自然关系的谐调对美的影响有着深刻的体会，他们把人在对自然规律认识和顺应基础上达到的人与自然的完满统一，看作美的必要条件，所谓"无为而无不为"就是这样一种完满统一的自由境界，也即美的境界，庖丁解牛、宋元君画图等寓言都体现了人与自然、主体自

①②《老子》第十八章、五十七章。

③《庄子·骈姆》。

④《庄子·缮性》。

⑤《庄子·寓言》。

由与客体规律的高度统一，所以达到了美。这一观点同黑格尔关于人与自然和谐统一关系为实现美的条件的看法也有相似处，揭示了美与真的内在联系；不同的是，黑格尔更强调主体人对自然规律的驾驭和运用，而庄子则侧重于人对自然规律的认识与顺应。黑格尔思想中多了实践观点的成分，他所说的自由比庄子心目中的自由要更高一筹。

我之作这些简要比较，意在说明黑格尔关于艺术美实现条件的分析不是他个人的臆想，而是跨越时代和空间的人类普遍审美经验的总结和人对美的本质规律的共同认识的概括，因此具有一定程度的真理性和科学性。当然由于这种总结和概括还带有很大程度的猜测性和描述性，而且被生硬地塞入唯心主义体系，所以其科学性还是相当有限的。同时，通过比较，我们可以更深刻地理解黑格尔美学的历史贡献和学术价值，更准确地把握黑格尔美学思想的独特性和精华。

十一　艺术家和艺术创造

——现实主义的创作理论（上）

我们已经知道，黑格尔的美学体系，从总体上说是彻底唯心主义的。然而，其中不少论述却又确确实实是纯粹唯物主义的，看起来十分矛盾，却是不可否认的事实。列宁曾说过，黑格尔的《逻辑学》，“这部最唯心的著作中，唯心主义最少，唯物主义最多。‘矛盾’，然而是事实”①！我以为，对《美学讲演录》至少可以作同样的评价。因为，同《逻辑学》相比较，《美学》同现实与历史，同艺术创造和艺术发展的实践的联系直接得多、广泛得多。如果说，《逻辑学》中的唯物主义因素主要表现为该书所展开的一系列抽象逻辑范畴背后包含着丰富的现实内容、包含着对客观世界发展规律的较为深刻的合理的猜测，我们只须将它的唯心主义出发点颠倒过来，就可以获得纯粹的唯物主义观点，那么，《美学》中的唯物主义因素就表现得更为直截了当、不加掩饰，许多地方明显地冲破了唯心主义的构架和外壳，鲜明而坦率地呈现在人们面前。这种唯物主义因素在《美学》中最集中地体现在现实主义的艺术创作理论和现实主义的艺术批评、鉴赏理论上。诚然，黑格尔并未继席勒之后在创作方法的意义上使用“现实主义”这个词，《美学》

---

① 《黑格尔逻辑学一书摘要》第173页。

中只有一处顺便提及此词，亦不具创作方法的意义①；但是从黑格尔关于艺术创作、批评和鉴赏的一系列基本观点看，却与现实主义原则非常吻合。下面先从四方面对黑格尔创作理论的现实主义性质作一初步说明。

关于艺术家的天才和灵感

前面，黑格尔讲了一大套艺术美如何从理念、心灵生发出来、经过许多否定逐步得到实现的唯心理论，这里艺术创作的主体是神秘的理念。在不涉及创作实践时这种范畴的推演尚可自圆其说，然而一旦直接用以描述、分析艺术家创造的过程，则然不适合了。所以聪明的黑格尔立即从理念的天堂返回现实的人间，他说："艺术作品既然是由心灵产生出来的，它就需要一种主体的创造活动，它就是这种创造活动的产品"，"这种创造活动就是艺术家的想象"②。明眼人不难看出，黑格尔在这里已悄悄地把艺术创造的主体从抽象理念偷换成现实的人——艺术家了。这一"偷换"至关重要，使他的创作理论从唯心变为唯物，从神秘主义转向现实主义。

黑格尔首先探讨了艺术家艺术创造的特性，批评了当时流行的"机械规则"论与"天才灵感"论两种错误理论。"机械规则"论认为艺术既是艺术家的有意识的自觉的创作，那就可以说明和认识，可以从中概括出某些创作规程、方法，别人也就可以依样画葫芦地如法炮制。这种看法把艺术创造看成一种机械装配式的简单劳动。黑格尔不同意"机械规则"，认为这是把艺术与匠艺混为一谈了，抹煞了艺术创造的特殊规律。他

① 《美学》第三卷（下）第26页在论及戏剧诗的音律时，黑格尔说近代西班牙与法国人常用扬抑格和亚历山大格表现丰富复杂的情绪，"现实主义的英国人却不同，"还固守他们的抑扬格"。这显然不是从创造方法角度谈的。

② 《美学》第1卷第356页。

指出，艺术创造是一种心灵的活动，心灵"必须由它本身出发，把抽象规则所无法支配的那些更丰富的内容和范围更广的个别艺术形象拿到心眼前观照"①。因为规则总是外表的抽象的、机械排除了无限丰富多样的个别形象的，如按这种规则来搭配艺术作品的架子，然后塞入一些图解性的"形象"，必然造出一些干瘪、贫乏、枯燥、僵死和千篇一律的东西，决不可能产生真正的艺术品。

"天才灵感"论则"走到另一极端"，把艺术"看作完全是资禀特异的心灵的创作。这样的心灵只消听任它的特殊天赋力量的特质，不但完全无须服从普遍规律，无须让有意识的思考渗入它的本能的创作过程，而且还应该防备这些，因为这种意识对它的创作只能发生污染和歪曲的作用"②。显然，这是一种完全排斥创作有意识性的非理性主义的灵感论。黑格尔对此同样持批评态度，认为这是过分强调了艺术创造的特殊规律而否定了人类思维的一般规律。黑格尔的看法比较辩证。他并不否认艺术天才和创造灵感的存在，也承认艺术创造中非理性的本能因素的存在，他说，"天才是真正能创造艺术作品的那种一般的本领以及在培养和运用这种本领中所表现的活力"③，又说艺术家的天才"确实包含有自然的因素"④，即本能的因素。他认为人对科学、宗教思考等方面的才能主要靠教育、文化修养与勤勉，"艺术则不然，它需要一种特殊的资质，其中天生的因素当然也起重要的作用"⑤，这种资质即善于用感性形象去表现心灵的旨趣的才能。他举出各民族的特殊才能为例，说意大利人天生擅长唱歌，希腊人则长于史诗、雕刻；另外，在某些艺术门类中，艺术家"无论在构成腹稿还是在传达技巧方面，都现出一种轻巧灵活"，他们"有一种天生自然的推动力"，

---

①②③④⑤《美学》第一卷第34、34、360、35、361页。

要把感情直接表现为形象，“这种形象的方式正是他的感受和知觉方式”，因而表现起来“毫不费力”① .可见，黑格尔是承认天才和灵感在艺术创作中有一定的地位，承认艺术创造有本能的、无意识的方面。但是，他认识到，艺术创造还有另外两个更重要的方面：一是“要靠思考，靠对创造方式进行思索”，二是要“靠实际创作中的练习和熟练技巧”② .因为第一，艺术不是纯然无意义的感情形象的堆积，它要显现理性的思想内容，要展示艺术家的心情和灵魂，“而这种心情和灵魂的深度都不是一望而知的，而是要靠艺术家沉浸到外在和内在世界里去深入探索，才能认识到”，所以要靠后天的学习、思索和认识，“才能获得他运思所凭借的材料和内容”③ 。据此，他批判了当时消极浪漫派对柏拉图神秘主义的“迷狂”说和灵感论的鼓吹。针对有些人认为荷史诗是睡梦中获得启示的谬论，他说：“只有缺乏鉴赏力的人才会认为象荷马所写的那样的诗是诗人在睡梦中可以得到的”，“认为真正的艺术家不知道自己在做什么，这是一个错误的想法”④ .由此可见，黑格尔把创作活动看作有意认与无意识、理性与本能统一的构造形象的活动，把艺术天才看成是先天资禀与后天学习结合的产物。这是完全正确的。第二，艺术还有一个传达、表现内容的“纯然是技巧的方面，很接近于手工业”，如建筑、雕刻、绘画、音乐的技术和技巧、诗人的写作和压韵合辙的技巧等等，“一个艺术家必须具有这种熟练技巧，才可以驾驭外在的材料”，而“这种熟练技巧不是从灵感来的，它完全要靠思索、勤勉和练习”⑤ 。黑格尔认为，艺术传达作为艺术创造的一个有机阶段，更离不开理性思考与感性实践，离不开从创作实践中总结出来的艺术规则。这是任何天才单凭灵感绝对代替不了的。黑格尔关于艺术天才的本质和天才与规则的辩证关系的论述就这样纠正了当

①②③④⑤《美学》第一卷第362、35、35、359、35页。

时两种错误、片面的倾向，具有很强的说服力。

对于创作中的“灵感”状态这一神秘现象，黑格尔也作出了自己独特的解释。他说，“灵感就是这种活跃地进行构造形象的情况本身”①，就是“完全沉浸在主题里，不到把它表现为完满的艺术形象时决不肯罢休的那种情况”②。这一描绘揭示了灵感状态的三个基本特征，即构造形象的活跃性、专注性与冲动性。活跃性指艺术家一旦进入灵感状态，他的想象就特别活跃，各种久储的形象象潮水般刹那间都涌流到他眼前，迅速地组合融化成新的形象；专注性是指构造形象时“凝神专注”③，沉浸入艺术想象境地，忘却了自我的情况；冲动性是指艺术形象在艺术家胸中已孕育成熟，使艺术家产生一种“骨鲠在喉、一吐为快”、不把形象表现出来便不得安宁的强烈冲动。这三点同时出现，就标志着艺术家灵感状态的出现。我以为，黑格尔对灵感状态的描绘是准确的、抓住本质的。更重要的，黑格尔并未把灵感神秘化，而是认为灵感与天才一样，也应从感性与理性、直觉性与自觉性的统一上加以把握。他尖锐地批评了那种认为酒神迷狂、感官刺激可以激发灵感的谬说，指出：“香槟酒产生不出诗来”，“最大的天才尽管朝朝暮暮躺在青草地上，让微风吹来，眼望着天空，温柔的灵感也始终不光顾他”，同时，他也批评了那种认为单靠理性的创作意愿就能召来灵感的说法，指出，“谁要是胸中本来还没有什么内容在活跃鼓动”，“只是下定决心要得到灵感”，“那么，不管他有多大才能，他也决不能单凭这种意愿就可以抓住一个美好的意思或是产生一部有价值的作品”④。在他看来，真正的灵感应来自创作中主客观完全溶合、神思活跃的状态。艺术家“作为一个天才地具有

①② 《美学》第一卷第364、365页。

③ 《美学》第一卷第359、364页。

④ 《美学》第一卷第364页。

才能的人，他与一种碰到的现存的材料发生了关系，通过一种外缘，一个事件，或是象莎士比亚那样，通过古老的民歌、故事和史传，通过这一类事物推动，他自觉有一种要求，要把这种材料表现出来，并且因此也表现他自己”① 。这里，造成灵感状态的有主客体两种因素，客体材料可以是艺术家内心的情感（这是就艺术家的以此作为创作材料和对象而言），也可以是完全外来的；主体因素是创造形象的功能。这种功能在黑格尔看来也有感性与理性两个方面，感性方面是“天生自然性与直接性”的因素，艺术家天生具有某一方面造形潜能与素质，这一点“对于灵感的出现也是一个条件”；理性方面则是善于提取客体材料中的本质方面，而不是停留在材料的表面。客体材料与主体功能的结合，主体功能中感性与理性方面的结合，就使艺术家“从外来的材料中抓到真正有艺术意义的东西，并且使对象在他心里变成有生命的东西。在这种情形之下，天才的灵感就会不招自来了”② 。灵感的出现需要同时具备主客体两方面的条件，缺一不可。有时主体功能条件具备了，却没有恰当的客体材料，灵感激发不起来；有时客体材料很丰富，主体功能却有某些方面的欠缺，同样产生不了灵感。关键是主客体之间要有一种对应与契合。有时主体感性与理性功能和谐地活动，产生了旺盛的造形功能，艺术家急切地要通过形象表现自己，这时，某一外来材料或机缘正与这种主体要求相吻合，就马上能触发艺术家的灵感，他们想象力就会张开有生命的嘴唇把外在材料吸吮、溶化为主体情思的一部分，就能把“对象完全变为他自己的对象”③ ，“非我”消溶在“自我”之中，于是灵感就不可抑制地勃发起来。此外，黑格尔还对主客体融合的灵感状态作出了具体的分析。他说，即使在灵感状态中，艺术家“还

①②③《美学》第一卷第365页。

知道怎样把他自己的主客体特殊癖性及其偶然的个别现象抛开，让自己完全沉浸在主题里面；这样，他作为主体，就好象只是形式，赋予形式于他所沉浸在里面的那个内容。如果在一种灵感里，主体作为主体突出地冒出来发挥作用，而不是作为主题本身所使用的器官和所引起的有生命的活动，这种灵感就是一种很坏的灵感"① 。就是说灵感有好坏之分，其界限在于能否在灵感状态中仍保持清醒的理性，使主体创造完全沉浸在客体材料提供的内容上，而排除个体偶然癖性的干扰。

黑格尔的灵感论至今看来仍是很独特的、深刻的。他破除了对灵感的神秘主义解释，强调了灵感中的理性因素的作用；他摒弃了把灵感归结为主体自我表现的观点，强调了现实的客体材料对灵感的触发作用以及对灵感活动方向的制约作用。同时，他也没有否认灵感中自然性与直觉性的作用，而把灵感看成客体与主体、理性与感性、自觉性与直觉性有机统一的心理状态。这样一种灵感论不仅是辩证的，而且是唯物主义的、现实主义的。

在黑格尔之前，康德已提出了天才与规则统一的论点。但是，作为浪漫主义思潮的理论概括，康德偏重于强调艺术创造中天才、灵感和主体因素。他的后继者们更把这一片面性推到极端（当然也有另一些人奉行古典主义的清规戒律），对天才与灵感作了完全唯心主义、神秘主义的解释，并奉为艺术创作的根本原则。配合着消极浪漫派的文艺思潮，这种主观唯心主义的天才、灵感论盛行一时。黑格尔却独立一帜，与之对垒，坚持了主客观、感性与理性、内容与形式的统一，剔除了天才与灵感论中的唯心主义神秘色彩，使之成为现实主义创作理论的一个重要基点。这不能不是他的一个重要贡献。

---

①《美学》第一卷第366页。

关于艺术创造的出发点

在总论艺术美概念时，黑格尔把理想理念、伦理实体作为出发点，而把现实世界的情况作为理念特殊化的产品。但在具体论述艺术家的创作过程时，却倒了个个儿，把现实生活作为真正的出发点。他明确地说，艺术的“材料是从现实生活中搜来的”①，艺术内容在某种意义上也终于是从感性事物，从自然，取来的”②。因此，属于艺术家创造活动的“首先是掌握现实及其形象的资禀和敏感，这种资禀和敏感通过常在注意的听觉和视觉，把现实世界的丰富多采的图形印入心灵里”③。据此，他批评有些艺术家远离现实生活，从观点、“理想”出发，凭空拼凑形象。他说，艺术家“不能凭借自己制造的幻想，而是要从肤浅的‘理想’转入现实。在艺术和诗里，从‘理想’开始总是很靠不住的，因为艺术家创作所依靠的是生活的富裕，而不是抽象的普泛观念的富裕。在艺术里不象在哲学里，创造的材料不是思想而是现实的外在形象”④。黑格尔这里说得何等好啊！他一反抽象、晦涩、思辨的常态，用如此具体、明白、晓畅的语言，肯定了艺术来源于现实生活，艺术创造的出发点不是观念而是现实这样一个地道的唯物主义、现实主义命题。

正因为艺术创造从现实生活出发，所以黑格尔十分强调艺术家必须与现实生活“建立亲切的关系；他应该看得多，听得多，而且记得多”⑤，也就是要深入地观察、体验、研究现实生活。具体来说，第一，不仅要有对“外在世界形状精确的知识，还要加上熟悉人的内心生活，各种心理状况中的情欲以及人心中的各种意图”；不仅要了解现实生活中的形形色色现象，而

---

① 《美学》第三卷（下）第51页。

②③ 《美学》第一卷第51—52、357页。

④⑤ 《美学》第一卷第357—358、358页。

且"对其中本质的东西还必须按其全部广度与深度加以彻底体会"①；就是说对现实生活要有广泛、深刻的了解和熟悉。第二，不仅要细致地观察和熟悉内在外在的各种现象，而且要亲身体验、感受它们，"要把众多的重大的东西摆在胸中玩味，深刻地被它们掌握和感动"②，化成自己的血肉和情感，这样才有可能进入创作过程。譬如诗人，"现实材料对诗人是一种外在机缘，诗人在这种机缘推动之下，就对这种材料进行深刻的体验和精细的洗炼"③，使之成为自己想象活跃、神思飞动的基础。如果以消化功能作比喻，观察、熟悉现实生活好比吃饭，体验感受这些现实材料好比消化，使外在的现实生活内容化为艺术家胸中的营养。这是真正进入艺术创作过程的前提。第三，这一切，要求艺术家要真正地参与生活，要有丰富的阅历，用黑格尔的话来说，艺术家"必须发出过很多的行动，得到过很多的经历，有丰富的生活，然后才有能力用具体形象把生活中真正深刻的东西表现出来"④。这三点要求是艺术创作从现实出发这一命题的具体化，表现出黑格尔不仅提出了现实主义创作命题，而且对这一命题的解释和发挥也完全是现实主义的，显示出他奉行现实主义创作原则是自觉的、坚定的。

艺术创造从现实出发的另一含义是，艺术应面向现时代本民族群众的鉴赏需要。黑格尔说，艺术"不是为它自己而是为我们而存在，为观照和欣赏它的听众而存在"⑤，各民族的艺术应为各民族的民众的鉴赏而存在；所以，艺术家"首先是为他的民族和时代而创造，这些听众有权要求能了解他的艺术作品而且感觉到它异常亲切"⑥。这里实际上提出了文艺为谁服务的

①② 《美学》第一卷第358、359页。

③ 《美学》第三卷（下）第50页。

④ 《美学》第一卷第359页。

⑤⑥ 《美学》第一卷第335页。

问题。对此，黑格尔曾说过一些非常大胆、深刻的话，在他那个时代恐怕属于空谷足音了。他说："艺术作品之所以创作出来，不是为着一些渊博的学者，而是为一般听众"，"艺术不是为一小撮有文化修养的关在一个小圈子里的学者，而是为全国的人民大众"，艺术描写的东西"必须是属于我们的，属于我们时代和我们人民的"①。当然黑格尔所说的"时代"是他那个资本主义上升的时代，他心目中的"人民大众"，主要是资产阶段和小资产阶段市民阶层，但毕竟也包括普通百姓。这些话出自黑格尔这样一个大学者，尤其难能可贵。既然把艺术服务对象定为当代的普通民众，把他们作为主要鉴赏者，艺术创作的内容、趣味、水平就必须适合多数人的实际需要。内容上必须要表现本民族人民的现实生活，因为人民"愿在艺术里感觉到一切都是亲近的，生动的，属于目前的生活"②；形式上也必须要适合普通人民审美的水准，"他们须不用走寻求广博知识的弯路，就可以直接了解它、欣赏它"③，这样才易于为广大群众所接受。这是艺术创作从现实出发的现实主义命题的又一内涵。

黑格尔关于艺术来源现实生活，艺术家应当深入、观察、体验生活，艺术创造应立足于表现当代本民族人民的生活、应顾及人民的审美需要和水平等一系列现实主义观点，至今看来仍是新鲜、正确的，对于那些把艺术创作视为远离现实、远离人民的"自我表现"的人，对于那些满足于表现身边的个人琐事和杯水风波，不愿深入生活、熟悉人民了解人民的人，对于那些一头钻进象牙塔，创作除自己之外谁也不懂的"艺术品"并大肆炫耀自己的技巧的人，都不啻是一帖清醒剂。

---

①《美学》第一卷347页。

②③《美学》第一卷第348、346—347页。

关于艺术表现的客观性

歌德曾说过，凡是上升的时代都是客观的，凡是衰败的时代都是主观的。在这点上，黑格尔与歌德完全一致，他非常强调艺术表现的客观性。我认为，他所说的“客观性”实际上就是艺术的真实性和典型性。

黑格尔首先对真正的客观性和“外在的客观性”作了区分。所谓“外在的客观性”实际就是我们所说的现象的真实。前面已说过，黑格尔反对艺术对现实作单纯的模仿，反对“依样画葫芦地把平凡的现实完全抄写一遍”①的自然主义，认为这实际上给人的“不是真实生活情况而是生活的冒充”②。因为这只达到艺术的“纯然外在的客观性”，即只达到现象的真实。纯然外在的客观性满足于描摹现实事物的外在偶然形式，以形似为要旨，因此“不能揭示内容的完满的实体性”，而“艺术的目的是要在内容和表现两方面都把日常的琐屑的东西抛开，通过心灵的活动，把自在自为的理性的东西从内在世界揭发出来，使它得到真实的外在形象”③。就是说，外在的现实充满了偶然、琐碎的现象，往往把生活的内在规律性掩盖起来，如果只追求“外在的客观性”，尽管可以很忠实、很逼真，却不能充分揭示生活的内在真实和本质，不能达到艺术的真实性和典型性，也就“还不能产生真正的艺术美”④。如他在论及艺术作品表现历史的或异族生活题材时，虽肯定尽可能忠实地再现历史真实的原则，却反对单纯维持对历史的外在细节的“极端精确”和“忠实的描绘”，他说，如果只把主观兴趣集中于这种外表的“忠实”，“就无异于说，我们既不应带一种更高的旨趣去问所表现的形象是否见出本质的东西，也不应带一种更切近的旨趣去问它对今日的文化和利益有什么意义”⑤。换言之，艺术描写

①②③④⑤《美学》第一卷第306、53、366、366、342页。

外在真实的目的是为了揭示客观世界的本质真实，并应考虑到古为今用、"外"为"己"用的原则，通过对古代和异族生活的真实描绘，显示出对本民族现实生活的意义与教益。这才是艺术的真实，才是艺术所追求的真正的客观性。

"真正的客观性"也不能只是艺术家主观自我的表现，不允许艺术家按主观意图随心所欲地表现客观素材。譬如写历史题材，就不能随意加以主观化、现代化。黑格尔批评主观化的做法是"不仅不按对象本来的客观性去描写它，而且还把它写成简直是相反的形象，只令人觉得妄诞可笑"①；又说，现代化的做法是"把过去时代的客观形态完全抛开，换上现时代的特色"②，这是反历史主义的。有的作品不重视表现服装布景之类外在历史细节的真实，固然不合历史主义，但比较严重的反历史主义还"在于一部艺术作品中人物说话、表现情感和思想、推理，和发出动作等等的方式，对于他们的时代、文化阶段、宗教和世界观来说，都是不可能有的，不可能发生的"③。黑格尔把主观化、现代化的剧作倾向都归结为"主观表现方式"，因为二者的共同特点是违背艺术描写对象本有的客观性，它们都是"把过去时代和现时代的真正的艺术内容（意蕴）都抽去"，结果只能表现出少数"自己的偶然的主观印象"，因而"不能产生实在的客观形象"④。

从黑格尔对"外在客观性"、"主观表现方式"的批评中，我们可以领悟到他心目中的"真正的客观性"至少包含这样四层意思：首先，要求艺术作品既要按对象的客观形式和现象进行真实的描绘，同时又要致力于揭示其中隐藏着的内在本质真实，达到现象与本质的统一。其次，艺术家对于所反映的生活素材进行加工、提炼、描绘时，不应满足于"对于地方色彩、道德习俗、机关制度等外在事物的纯然历史性的精确"，因为

①②③④《美学》第一卷第339、338、352、341页。

这“在艺术作品中只能算是次要的部分”，而应当着眼于揭示生活的内在意蕴，历史题材的作品尤其是如此，“它应该服从一种既真实而对现代文化来说又是意义还未过去的内容（意蕴）”①。就是说，写历史题材，既要重视历史真实（现象和本质的统一），不应随意主观化和现代化；又要重视揭示历史生活同现实生活之间的内在联系，使之适合于今天的群众的需要。因为“历史的东西”如果“和现代生活已经没有什么关联，它们就不是属于我们的”，“我们自己的民族的过去事物必须和我们现代的情况、生活和存在密切相关，它们才算是属于我们的”②。黑格尔这一见解相当精辟。他既反对了那种为迎合现代少数人意图而随意将历史题材现代化、庸俗化的做法，坚持了历史主义；又反对了割断古今联系、脱离人民现实需要为历史而历史的倾向，坚持了古为今用。而且他对历史与现实的联系的认识也不是简单化的，不认为这种联系仅是简单的影射、比附或某种事件、细节的外在相似，他说：“只有在我们可以把现在看作过去事件的结果，而所表现的人物或事迹在这些过去事件的联锁中，形成主要的一环时，只有在这种情况之下，历史的事物才是属于我们的”③。他从事物的辩证发展过程来把握古今关联，把历史看成今天的原因，把今天看作历史的结果，要求艺术家从这样一种本质关联上去描写历史的风貌、展示历史的真相，同时又给予今天的人民以教益和启示。这才是真正的古为今用，才同任何形式的现代化、简单化倾向划清界限。这是黑格尔“真正的客观性”思想的一个重要方面。再次，要达到这一要求，艺术须揭示存在于各个时代、各个民族中的“人类的一些普遍旨趣”④，即有实体性的普遍人性、普遍伦理观念，将这些“本身是人道的有力量的东西”通过“具有生气

①② 《美学》第一卷第343、346页。

③④ 《美学》第一卷第346、348页。

并且表现为实在事物的那种丰富的强有力的个性揭示出来，那就算达到真正的客观性”① 。可见，黑格尔最终解决古今联系问题的钥匙不是别的，还是人道主义。他认为，普遍人性、人道是超越时空、国界、贯穿历史和现实的一条思想红线，是不同民族、不同时代人民之间最牢固的精神纽带。艺术着重揭示人道的力量，就能使历史的异族的生活为现代的、本族的人民理解和感动。所以他说：“我们理应要求艺术家们对于过去时代和外国人民的精神能体验入微 。因为这种有实体性的东西如果是真实的，就会对于一切时代都是容易了解的；但是如果想要把古代灰烬中的纯然外在现象的个别定性都很详尽而精确地摹仿过来，那就只能算是一种稚气的学究勾当”② 。最后，总起来说，艺术客观性的要求是，对客观世界的描绘“要求大体上正确”，却不要求绝对地“妙肖自然”，因为艺术需要对客观世界提供的材料进行加工、提炼、相象、虚构、再创造，其结果形象在某些局部上可能与描写对象不完全“妙肖”，然而却能更真实地展示对象的内在真实和神韵。这种“大体上正确”才是艺术的真实。因此艺术家有“徘徊于虚构与真实之间的权利”② 。我以为这是黑格尔对艺术客观性即艺术真实的绝妙概括，完全符合艺术创作的特殊规律，与我国传统美学强调艺术应追求“遗貌取神”、“离形得似”、“不似似之”、“妙在似与不似之间”等最高境界的看法不谋而合，有异曲同工之妙，显示出黑格尔深得艺术创造规律之三昧。同时，这也是对艺术典型性原则的简赅提示。处理好虚构与真实的辩证关系，是创造典型形象的中心环节。真实地反映对象形貌，是艺术客观性的基础，也是艺术虚构的前提，离开真实的虚构将成为一文不值的胡编乱造；在保持对象描绘“大体上正确”、真实的同时，展开艺术虚构的翅膀，则是达到更高、更普遍的真实的必由之路，是

①②③《美学》第一卷第354、353、353—354页。

把形貌的真实上升到典型的真实的关键所在。

总之，黑格尔关于艺术创造的“真正的客观性”原则，实质上就是艺术真实性与典型性统一的原则，而这正是现实主义创作方法的核心和灵魂。黑格尔把客观性作为艺术创作的基本要求专章加以论述，并批评了各种违背这一要求的错误倾向，说明了他对现实主义原则的自觉坚持。

关于艺术家的独创性

艺术创造虽应坚持客观性原则，但艺术作品作为艺术家创造性劳动的产物，总要体现艺术家主体的心灵和意志，总是主客观统一的产物，“作为主体，艺术家须使自己与对象完全融合在一起，根据他的心情和想象的内在的生命去造成艺术的体现”。这就提出了艺术家的独创性问题。黑格尔认为，真正的独创性就在于“艺术家的主体性与表现的真正的客观性这两方面的统一”①。

黑格尔对独创性的这一理解本身也是独创的。与通常把独创性仅看作艺术家个人的独特创造或创作个性的观点不同，他更注重于从艺术家的主体性与表现对象的客观性的有机结合上去解释独创性。为此，他区分了作风、风格于独创性这三个易于混淆的概念。他认为，作风指艺术家在构思、创作艺术品过程中流露出来的纯偶然、个别的特点，是一种“主观任意性”②，如不加以节制，就不利于表现对象的客观性，“它走到极端，可以与真正的理想概念直接相矛盾”③，这种“单纯狭隘的主体性”与真正的独创性相去万里，是艺术创作中应全力排除的；“风格”则指某一类艺术体裁因其所使用的特殊感性材料（媒介）而形成的特有的表现方式和规律，跟我们通常所说的艺术

①②③《美学》第一卷第369、375、370页。

风格含义不尽相同。艺术家在创作中应掌握每门艺术的特有“风格”，遵守这些艺术门类的特殊规律，如果以个人的癖好、主观任意性即“作风”来违背“风格”，就绝对创造不出好的艺术品来。而艺术家的“独创性”“不仅见于他服从风格的规律，而且还要见于他在主体方面得到了灵感，因而不只是听命于个人的特殊的作风”，从而达到“和真正的客观性统一”，“把艺术表现里的主体和对象两方面融合在一起”①。如此看来，独创性是艺术家作为创作主体超越了个人的特殊作风、而又遵循着风格的规律，按照“真正的客观性”原则出色地用形象把对象与主体自身有机地结合为一体时所达到的一种自由的艺术境界。

要达到这种意义上的独创性，对艺术家来说是一个很高的要求。它要求艺术家达到创作上主客体水乳交融完满契合的境地：“从一方面看，这种独创性揭示出艺术家的最亲切的内心生活；从另一方面看，它所给的却又只是对象的性质，因而独创性的特征显得只是对象本身的特征，我们可以说独创性是从对象的特征来的，而对象的特征又是从创造者的主体性来的”②。这就是说，具有独创性的作品，其艺术形象应当既充分体现出艺术家主体的思想感情，又充分揭示出对象的真实特征，而且主客体的特征在艺术形象中应融为一体。艺术家的主体性应完全溶解在对象特征中，不应有任何游离对象形象的主体抒情或说教，从这一点看，似乎主体被对象淹没了，人们不能在形象中直接看到主体的任何活动；但是同样，对象的特征也应完全被吸收到主体性中，按主体的思想感情对对象进行编排组织、虚构、创造和熔铸，艺术形象中应当无处不渗透、贯穿着主体性，从这一点看，似乎对象被主体消溶了，人们在对象的形象中处处可以感到主体的存在和影响。总之，真正的独创性

①②《美学》第一卷第373、373—374页。

应表现为，主客体特征融为一个有机整体，使艺术形象“显现为整一的心灵所创造的整一的亲切的作品，不是从外面掇拾拼凑的，而是全体处于紧密的关系，从一个熔炉，来取一个调子，通过它本身产生出来的，其中各部分是统一的”①。

独创性所要求的这种主客观的统一还必须基于有实体性的理性基础之上，无论艺术家的主体特征或对象特征都应当体现真实的理性内容而不能背离它。黑格尔说：“只有在受到本身真实的内容（意蕴）的理性灌注生气时，才能见出作品的真正独创性，也才能见出艺术家的真正独创性”②。前面所说的个人“作风”、“主观任意性”之所以不可取，之所以干扰独创性的实现，就因为它脱离和违背了客观、必然的理性内容。艺术家必须“掌握住一种本身有理性的题材，受艺术家主体性的指导，把这题材表现出来，既符合所选艺术种类的本质和概念（按：指“风格”），又符合艺术理想的普遍概念”③。这样一种在真实的理性支配下的主客体特性的交融，才能使艺术家排除“作风”的干扰，“在所表现的对象里同时也表现出他自己的最真实的主体性”，“使他能在按照真实性来充分发展主题之中，也表现出他的真实的自我，而不是只表现出个人的好恶和主观任意性”④。有人认为，黑格尔讲的独创性抛弃了艺术个性，我以为不妥。黑格尔并非否认艺术创作中的“自我”与个性，不过他要的“自我”与个性是筛洗、过滤、净化过的，是与普遍性相通的。然而由于每个艺术家的“真实的自我”仍是各不相同的、富有个性的，艺术创造即“自我”同对象、主题的有机融合也有着无数的方法、途径和可能，所以不同艺术家的作品仍会呈现出千姿百态的艺术个性。可见，黑格尔的“独创性”范畴并不排斥创作个性的内容而是包括了这个含义。

---

①②③④《美学》第一卷第376、377、373、378页。

"独创性"是黑格尔对艺术创造的最高要求，也是他评价艺术家和艺术作品的最高尺度。在他看来能够达到这一准绳的杰出艺术家是为数不多的。所以他说："不要有什么作风，这才是从古以来唯一的伟大作风，只有在这个意义上，荷马、索福克勒斯、拉斐尔和莎士比亚才能说是有独创性的"①。

黑格尔对独创性的独特解释，反映了他对艺术展现生活本质真实的追求，反映了他对那种企图用主观任意性代替客观真实性的"作风"的鄙弃，也反映了他要求艺术家把主体性隐藏在客观真实的形象描绘背后，通过形象自然而然地流露出来的主张，这些都洋溢着现实主义的精神。

以上我们从天才与灵感、创作起点、客观性、独创性四个方面讨论了黑格尔创作论的主要观点。我们感到，在这些观点中，贯穿着一个基本的思想，那就是对作为艺术源泉的现实生活的高度重视，对艺术的典型真实（现象真实与本质真实的统一）的不懈追求，以及对主观唯心主义的"自我表现"、"自我扩张"的深恶痛绝。这就极为鲜明地显示出了黑格尔艺术哲学的现实主义倾向。这种倾向同样也体现在他的艺术想象理论中。

---

①《美学》第一卷第378页。

十二　想象——艺术创造的中心环节

——现实主义的创作理论（下）

想象，是艺术创作的中心环节，也是对美学家们最有吸引力的研究课题之一。

黑格尔的艺术想象理论，是他艺术创作理论中最有价值的部分，也是他整个美学思想的精髓之一。他对艺术想象的论述，深刻揭示了艺术思维过程的内在矛盾，触及了想象作为诸心理功能的有机综合的本质特点，初步探讨了人类想象力的历史发展，比较集中地体现了他的美学思想的独创性和优点。

黑格尔把艺术想象看作艺术创造活动的核心，认为想象力是艺术家构造形象的能力，想象力的大小是艺术家天才大小的主要标志。艺术创造是主客观的统一。大量的客观外在材料与艺术家的主观思想感情，只有通过想象，才能"转化为现实形象"①。认识到这一点，并非黑格尔的特殊贡献，前人与他的同代人也已看到这一点。但是，系统、科学地回答想象的本质特征、想象与思维的关系、想象与诸感官能力和心理活动的关系，想象与艺术典型化的关系、想象的历史性等问题的，黑格尔是最早的美学家之一。

---

① 《美学》第一卷360页

作为思维方式的想象

在西方哲学史上，黑格尔是最早把想象当作把握现实的一种思维方式或认识方式的，因此，他虽然未使用"形象思维"这个词，却是形象思维理论的实际创立者。

在《美学》中，黑格尔明确提到的人的思维方式有四种：（一）"日常的散文意识"，即形而上学的"有限思维"方式。其特点是只通过有限的知解力，运用因果关系等简单的范畴去看待无限多样统一的复杂的客观世界，只看到事物孤立、片面、表面、静止的现象，"完全不能深入事物的内在联系和本质以及它们的理由，原因，目的等等"，以至于把本质与现象有机结合的、不断运动的"活的统一体"肢解割裂成碎片①。（二）"玄学的思维"，即辩证思维，可以克服"日常散文意识"的缺陷。它把被形而上学的思维"视为彼此分散孤立的或是没有形成统一体而简单联系在一起的事物结合成为自由的整体"②，就是按客观事物本来固有的活的内在联系和运动发展来把握事物，而不把事物人为地割裂成机械的碎片。玄学思维是运用普遍概念来进行的，能够深入地揭示事物的本质和规律。（三）宗教的思维即"宗教表象"方式③。它是通过表象形式对幻想的神灵的一种感情上的沉浸、膜拜、信仰和服从。宗教的内容是"普遍的"，如"对宗教教条的阐明以及对宗教真理的某种特殊见解，是每一个深沉的人都感到兴趣的"；但宗教又要诉诸情感，它涉及的是"人的心情，是心的天国"④，所以又常常要借助表象形式，单纯的概念是难于激发情感的。这是宗教思维的特点。（四）艺术想象，即艺术的思维或形象思维。它主要通过构造形象的方式来认识、把握和表现客观

①②③《美学》第三卷（下）第23、24、53页。

④《美学》第一卷第298页。

世界。

黑格尔对这四种思维作了细致地比较，指出它们之间的区别和联系，揭示了艺术想象的基本特点。首先，他把想象作为一种特殊的思维方式同前三种方式明确地区分开来。他说，想象，即艺术的“构思方式”，“一开始就和宗教表象，科学思维以及凭知解力的散文式区别开来了”①。后面三种思维方式的共同特点是离不开普遍的概念，而想象的特点则是离不开个别的形象。不仅“日常散文意识”停留在抽象的普遍性上，把现实世界“按照原因与结果，目的与手段以及有限思维所用的其他范畴之间的通过知解力去了解的关系”来看待②；而且“玄学的思维”也“只以产生思想为有价值的结果，它把实在事物的形式变成概念的形式”③；宗教教义和宗教真理的阐述是宗教思维的主要任务，这同样需要以普遍概念为基础，而这是与想象对立的，“不是艺术所要关心的事”④。当然，艺术想象并非与普遍性绝缘，恰恰相反，作为理性主义美学大师的黑格尔，非常强调普遍性对想象的制约和指导作用。但是，他认为艺术的“观照（认识）方式”区别于其它三种思维方式基本点就在于“凡是普遍性的理性的东西并不表现为抽象的普遍性，也不是用哲学证明和通过知解力来领会的各因素之间的联系，而是一种有生气的，现出形象的，由灵魂贯注的，对一切起约制作用的，而同时表达的方式又使得包罗一切的统一体，即真正灌注生气的灵魂，暗中由内及外地发挥作用”⑤。黑格尔这里突出了想象不通过概念方式而通过构造充满生气的有机形象的方式来体现普遍性的特殊功能。由此，我们很容易联想到马克思关于理论思维方式对世界的掌握，“是不同于对世界的艺

①②③《美学》第三卷（下）第53、22、24页。

④《美学》第一卷第298页。

⑤《美学》第一卷（下）第21、23页。

术的、宗教、实践一精神的掌握的”著名论断①，很容易发现马克思关于对世界的四种掌握方式的论点与黑格尔关于四种思维认识方式的看法之间的批判继承关系。

其次，黑格尔又把想象同其他三种思维方式的异同逐一加以比较，从而进一步从各个侧面揭示作为思维方式的想象的特点。第一，想象同“日常的散文意识”在一切方面都完全对立。不但一个用形象、一个用概念，思维手段不同；而且对世界的掌握方式也完全相反。日常意识是静止、孤立、片面地看待事物，结果只能使现象与本质、特殊事物与普遍规律之间的割裂和简单联系僵化起来（成为死板的）”②，而想象却是按照事物的内在联系和矛盾运动来再现事物，“把事物的内在理性和它的实际外在显现结合成”“活的统一体”，揭示事物现象与本质、特殊与一般之间的现实的、生动的联系；日常意识往往停留在事物的表层，缺乏“对事物的内在理性和意义的洞察”，对世界及其各种关系的深入把握往往“被对一些并列杂陈无关轻重的事物的浮面认识所代替”③，而想象则“要摆脱日常意识对于琐屑的偶然现象的顽强执着，要把对事物之间联系的单凭知解力的观察提高到理性”④，透过现象揭示事物的本质和真理。这一比较表明黑格尔是把想象看成与形而上学想维对立的一种运用形象把握真理的辩证思维方式。第二，想象同“玄学思维”即辩证的理论思维之间倒“有血缘关系”，这是就它们同样具有辩证性、同样可以克服日常意识的观照方式的缺点而言的。它们都是“要把有限的观察（凭知解力的思维）所视为彼此分散孤立的或是没有形成统一体而简单联系在一起的事物结合成为自由的整体”，都能按照现实事物的基本

① 《马克思恩格斯选集》第二卷第104页。

②③④ 《美学》第三卷（下）第21、23、23页。

特殊性和客观存在认识事物”①，即都能如实地按客观世界的辩证发展过程去认识它，从而在现象与本质的统一中达到真理的认识。这是两种思维方式的共同点。它们的区别在于观照、认识世界的手段不同，一取思维的概念形态，一取现实现象或感性形象的形态："玄学思维只是真理和现实世界在思维中的和解"，想象活动却是"真理和现实世界在现实现象本身中的和解"②，换言之，玄学思维用思维来揭示现实世界背后的真理，而想象则借助现实现象的形态来显示现实世界背后的真理，可以说是殊途同归。很明显，黑格尔是把想象当作与辩证思维同一范畴、同一层次的事物来论述的。他认为想象不但是一种思维方式，而且也是一种辩证的思维方式，是一种与日常意识相对立而与玄学思维相辅相成相并列的思维方式。第三，想象同宗教思维的区别也在于宗教有离不开普遍概念的一面。但两者也有相通的一面。宗教的表象思维同艺术的形象思维都需要个别具体的形象；艺术想象伴随着情感活动，宗教所涉及的同样是人的情感。这是日常意识和玄学思维都不问津的。

黑格尔的"四种思维"论不但揭示了艺术与科学、宗教等意识形态的基本区别，而且首次把艺术想象纳入人的思维方式的范畴，并从思维方式角度对想象作了多方面的比较和考察，发现了想象同样具有透过现象揭示本质、把感情升华为理性这样一个思维特性。

西方美学史上，人们从来都是把运用理性概念的理智同运用感性形象想象截然对立起来的。到了康德，才看到想象包含理性因素，他说，想象力形成的审美意象"能够引起许多思想，然而，却不可能有任何明确的思想，即概念，与之完全相适应"③。但康德并未明确把想象看作与思考并列的思维方

①②《美学》第三卷（下）第24页。

③《判断力的批判》（上）第49节。

式。歌德与席勒仍然是把二者对立的。歌德认为抽象思想不利于艺术想象，要求诗人勇于“沉溺在你的印象中”①；席勒也表示过自己在抽象思维与想象之间摇摆的苦闷，但他更重视抽象思维，他说：“单是想象的任意活动而没有内在的实质，是无法打动人的心的，因为只有理智才能打动人的心”②。他们都未明确提到想象的思维性。与黑格尔同时代的让·保尔对想象多所论述，认为想象比幻想“更高级”，是心灵“其他各种功能的本原”，并造了Bildlung skraft 这个德文词来表示想象的创造性③。此词有的同志译成”形象思维”，似不确，因让·保尔毫无把想象当成一种思维方式的意思，所以应译为构形力、想象力等。只有黑格尔才首次自觉意识到想象的思维性。他虽未创造形象思维这个词，但他在论及雕刻形象时明确提出了“思维的想象力”的新概念④，足见他肯定了运用形象是可以思维的，形象和思维是存在着统一性的。这是一个伟大的发现。形象思维的理论正是从这儿起步的。黑格尔是西方形象思维理论的当之无愧的奠基人。

想象和想象力的特质

黑格尔对形象思维理论的另一重要贡献是对想象力和想象活动作了哲学、心理学、文艺学的多方面、多层次的探讨，全面、深入地揭示了形象思维的特殊规律。他的主要论点是：

一、艺术想象有具象性。

黑格尔认为，艺术想象不同于理性思考的一个根本方面就是整个想象过程都不取抽象普遍的概念形式，而取具体个别的

①② 《西方古典作家谈文艺创作》第149、164页。

③ 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（二）第347页。

④ 《美学》第三卷（上）第131页。

感性形式。他作了一个生动的比喻，说一个人有实际生活经验，完全了解生活的要素，但是既没把这类内容了解为普遍规律，也不用概念形式解释给别人听，“而总是要借真实的或是假造的个别事例以及适当的例证，才能把他所意识到的东西说清楚，……在他的观念里一切东西都须形成有一定时间和地点的具体的意象”①。这种个别的具体意象就构成想象活动的基本元素或细胞，贯穿于想象活动的全过程。他说，艺术家的想象活动“不是和它的感性材料完全对立的概念活动”，“而是还没有丧失自然面貌，和对象密切结合，相信那对象，以最内在的自我和那对象同一起来”②。就是说，想象是以保持对象的自然面貌的形态，即感性形象的形态为前提的，是通过“具体形象和个别现实事物”来思想的，同借抽象普遍概念来进行判断、推理的哲学思考是完全不同的，在这个意义上，“哲学对于艺术术家是不必要的”③。

二、艺术想象有创造性。

黑格尔明确地把艺术想象和纯然被动的幻想区分开来，指出：“想象是创造性的”④。他认为想象的创造性一是表现在把现实生活中的形象提炼、改造和重新组合，形成艺术形象体系；二是表现在通过艺术形象体系揭示外部现象世界的内在真实和普遍理性。这既不同于被动的记忆，因为记忆虽可“把发生过的个别事故的外貌以及一切相关的情境都保持住，并且可以重新回想起来，但是不能把普遍性显示出来”⑤；也不同于脱离现实的主观的幻想，因为想象所用的材料“不是思想而是现实的外在形象”，所以艺术家须用从外在界吸收来的各种现象的图形，去把在心里活动着和酝酿着的东西表现出来”⑥，

①③《美学》第一卷第50、358页。

②《美学》第二卷第376页。

④⑤⑥《美学》第一卷第357、50、358—359页。

而不能完全凭空瞎想。艺术家的创造的想象"是一个伟大心灵和伟大胸襟的想象，它用图画般的明确的感性表象去了解和创造观念和形象，显示出人类最深刻最普遍的旨趣"①。

三、想象力是认识力与实践力的结合。

黑格尔说："艺术家的这种构造形象的能力不仅是一种认识性的想象力、幻想力和感觉力，而且还是一种实践性的感觉力，即实际完成作品的能力。这两方面在真正的艺术家身上是结合在一起的"②。所谓想象的"认识性"，是指艺术家（主体）在创作时，只对现实现象（客体）的内容和形式在观察、揣摩、体验的基础上展开想象的翅膀，而不直接作用于客体，使用、改变、消灭自己所描绘的对象。想象固然也创造"第二自然"、改造现实生活中的形象，但这只是在主体思维中的改造，并不直接改变现实生活本身。所谓想象力的"实践性"，是指艺术家（主体）把凭想象在胸中构成的形象诉诸于各种感性物质材料，使形象从主体的观念转化为外部的现实存在，形成人们直接可以观照欣赏的艺术形象（作品）。这也可以说是艺术家的表现力，如把想象的形象雕在青铜、大理石上，绘在画布、纸张上，把心中的形象化为音乐的节奏和旋律，按照想象的思路，把无意义的字母、声音组合成意境深远、音韵铿锵的诗词……。黑格尔认为认识力和实践力这两个方面是构成艺术想象力的不可分割的有机部分。这一见解是辩证的。通常的看法往往把想象局限于艺术构思阶段，把艺术表现和实践方面仅仅看成对想象成果的传达。黑格尔则认为不仅构思有赖于想象，而且传达、表现也离不开想象，想象贯穿于从构思到表现的整个过程。大量艺术创作实践表明，在表现形象的阶段，想象力仍然是活跃的，不能须臾停止活动的，它继续修改、补充、丰富、完善构思阶段尚不够清晰、完满的形象体系，只有

①②《美学》第一卷第50—51、363页。

到形象塑造完成之时，想象活动才告一段落。所以，黑格尔关于想象力是认识力与实践力的统一的看法是符合实际的。

四、想象是表象、理解力（认识）、意志、情感等多种心理活动的有机复合。

想象活动是一种极为复杂的心理过程。在黑格尔那个时代，自然科学还不很发达，近代心理学还处在襁褓之中。但是，黑格尔并未简单地对待想象活动，而是努力对它作出多方面的心理学描述，虽然很大程度上带有猜测性和直感性。

既然黑格尔把艺术看成是与哲学、宗教处在同一层次上的精神现象（都属于精神发展的绝对精神阶段），把想象看成是与玄学思维、宗教表象处在同一层次上的思维方式，那么，毫无疑问，他首先是把想象活动看成一种认识客观世界的本质——绝对精神的认识活动的。但是，黑格尔又认为，想象不仅仅是认识，还包含有不同于认识的其它心理活动。他说，哲学、宗教的“基本要求在于认识”①，而艺术想象就不止于此，第一，想象所运用的材料是感性的表象（现象、形象），不同于认识凭籍理解力运用概念进行判断和推理。黑格尔曾在听觉、视觉之外创造了第三种“认识性感觉”，名之曰“感性的表象功能”，他对这种心理现象描述道：它是“由个别的观照而进入意识的那种意象的保存，这些意象在记忆里是隶属到普遍范畴来想的，是由想象力来见出关系和形成统一体的”②。这里，“感性的表象功能”就是想象活动的重要心理功能之一，其特点是想象力把大脑中保存的各种个别的意象、表象按照一定的“普遍范畴”或“关系”、规律来“想”，或加以重新组合，使这种“普遍”的“关系”不通过概念就直接体现在

① 《美学》第一卷第297页。

② 《美学》第三卷（上）第14页。

这种想象出来的意象中。这种心理功能虽然也可把我们引导到真理，却不同于对真理的理论的认识和理解。第三、唯其如此，"艺术家就不能用纯粹是思考的心灵活动形式，而是要守在感觉和情感的范围里"①，就是说，想象活动是一种不同于冷静哲学思考的情感活动。因为，艺术品是主客观统一的产物，艺术品总要体现艺术家的主体性即"自我"，而只有"通过渗透到作品全体而且灌注生气于作品全体的情感，艺术家才能使他的材料及其形状的构成体现他的自我"；艺术家从外界获得丰富的素材，通过"感性的表象功能"以图形形式保存在记忆里，但是"只有情感才能使这种图形与内在自我处于主体的统一"②。这里，黑格尔把艺术创造中的情感活动看成比理解力（认识）更重要的活动，看成想象活动的核心或聚合力，是外在客观现象与内在主体理想的溶合剂。所以，艺术家在使这两方面"互相渗透融会的过程中"，"一方面要求助于常醒的理解力，另一方面也要求助于深厚的心胸和灌注生气的情感"③。第三、既然想象体现着主体的创造性，那当然也含着意志活动在内。黑格尔认为，想象作为一种主体的创造活动，必然是有目的的。艺术家"从外在界吸收来的各种现象的图形"，是为了"把他心里活动着和酝酿着的东西表现出来"，他"驾御"这些图形，为了"使它们服务于他的目的"③。这里目的就是意志。意志是想象活动的内在动力，没有这种动力，内在与外在、主体与客体、形象与认识都是散沙一堆。没有这种意图和欲望，想象活动要么如无电源的马达开动不起来，要么如脱疆野马，收不拢来。归纳起来，在黑格尔看来，想象活动是以认识为基础、以感性表象为特征、以情感为核心、以意志

①②《美学》第一卷第316、359页。

③《美学》第一卷第359页。

④《美学》第一卷第359页。

为动力的多种心理功能和活动的有机综合。正是这种有机综合，才使想象活动能创出灌注生气的、有生命的完整艺术品。

今天看来，黑格尔对想象的心理学探讨自然不很完整、也不够准确，然而，他从心理学角度研究想象活动的思路、方法、方向，不是至今对我们仍然很有启迪吗？

五、想象是自觉的意识活动和本能式的无意识活动的统一。

黑格尔强调想象的思维性，说明他很重观想象活动中的理性因素。他对那种把想象解释成纯粹鬼使神差的灵感的非理性主义观点极为反感，一再强调想象“就是理性的因素”“取感性形式”所以想象“也是运用智力的自觉的活动”①。因为，没有自觉的思考，艺术家就“无法驾驭他所要表现的内容”，无法揭示主客观世界的内在理性和本质，所以“每一部伟大的艺术作品都使人感到其中材料是经过作者从各方面长久深刻衡量过的，熟思过的。轻浮的想象决不能产生有价值的作品”②。但他又说，科学思考要抛开一切天生本领的活动，“想象却不然，它有一种本能式的创造力，因为艺术作品的基本特质，即形象鲜明性和感官性，必须与艺术家主体方面的天生气质和天生冲动的形式相适应，这些特质是以无意识的方式起作用的”，艺术家“必须含有天生的善于创造画境和形象的本领”③，即形象思维的本领。黑格尔的意思是，理性因素在想象过程中并不体现为纯粹自觉的理论思考，而是渗透在艺术家无意识的感性意象活动中，常常表现为艺术家个人的气质、冲动、灵感和本能式的创造力。想象就是自觉与本能，有意识和无意识、理智与直觉、理性与感性的辩证统一，“它应该介乎思维的抽象

①② 《美学》第一卷第50—51、358—359页。

③ 《美学》第一卷第50—51、358—359、51页。

普遍性和感觉的具体物质性这二者之间”①。鉴于想象的这一特点，黑格尔要求艺术家在自觉、清醒的“意匠经营之中，还必须保持艺术所应有的自然流露和原始状态的自由”②。即保持无意识的自然状态。这是深得艺术创造三昧之论，是对艺术创作规律的准确把握。

六、想象过程也是艺术形象典型化过程。

想象活动既是自觉理性活动与本能的感性活动的统一，它从现实生活出发逐步构成艺术形象的过程，也就是理性化与感性化、概括化与个性化同时进行的典型化的辩证过程。黑格尔用“清洗”一词来表达想象中的概括化。他说，艺术理想要使外在现象“还原到”与它的真正概念相符合，“它就要把现象中凡是不符合这概念的东西一齐抛开，只有通过这种清洗，它才能把理想表现出来③。所谓使形象符合其概念（理念）云云当然是唯心主义谬说，但如把概念理解为现实事物的本质，则上述“清洗”是典型化的一个方面，与“提炼”、“概括”同义。重要的是，黑格尔着重要求这种“清洗”不能走向抽象化，而是仍须保持形象的个别性与生动性，他说，概念化“不是回到抽象形式的普遍性”，而是要让理性内容在“外在形象里显现为活的个性”④，也即要使“这普遍性须经过明晰的个性”⑤。个性化是想象过程的另一方面。想象就是“清洗”与“个性化”两个过程同时并进、相互渗透交融的运动，也就是典型化的过程。黑格尔十分强调这两个过程的统一性，多次用“中途点”、“中间”一类概念表示两个过程的接合点，指出艺术典型或理想应处在抽象思考与纯感性活动、普遍性与个别性、必然规律与偶然现象之间的“中途点”上⑥，把两个对

①②《美学》第三卷（下）第11、25、26页。

③④⑤⑥《美学》第一卷第200、201、63、201页。

立面"汇合成为一个较高的整体和独立存在"①，——典型形象。这样，黑格尔就把艺术想象与虑典化过程统一起来了，赋予想象以更丰富深刻的内涵。

黑格尔从以上六方面深入研究了想象的诸规定性，全面概括了想象的本质特征，把西方美学史上艺术想象的理论提高到一个前所未有的新水平。

想象的历史性

黑格尔不仅对想象的诸规定作了如上的横的剖析，还对作为思维方式的想象进行了纵的历史考察。

黑格尔的艺术起源论就是从研究想象的形成入手的。他认为艺术与宗教、科学一样，都起源于人类原始时期的"惊奇感"。惊奇感使人开始与自然对立起来，从蒙昧状态解放出来②。但由于人类最初还未摆脱自然界的束缚，还未获得精神的真正自由，还不能把自己与自然完全分开，还不能离开自然界的外在形态进行抽象的思考，从而深入认识自然界的内在本质，而只能通过"自然事物的形式"即感性、直观、形象的方式隐约窥视"绝对"（自然界与人类的至高无上的支配者）。这种"用自然事物的形式来把绝对变成可以观照"的企图，"就是最早的艺术起源"③。这种凭感性形象形式观照绝对的认识方式就是原始想象的方式，其特点是：（一）对绝对的认识处在完全沉没在自然中的无心灵性（不自觉性）和完全从自然中解放出来的心灵性这二者之间"，也就是处在无意识向有意识过渡的"中间状态里"④。（二）心灵还"只能用自然事物的形象去表现它的观念"，还未达到用概念这种"较高的形式"去表现观念。原始想象正是"企图使观念与形象在这种

①《美学》第一卷第202页。

②③④《美学》第二卷第22、24、24—25页。

结合中互相适中"①。黑格尔认为原始想象处于人类向抽象思维发展但未达到抽象思维阶段这样一种"中间状态"，即感性与理性、自然形式与绝对观念、形象与思想还未分离的状态，"正是这种中间状态形成诗和艺术的主场"②。这样，黑格尔实际上提出了四个重要思想：

第一，想象作为人类的一种思维方式是历史的产物，是人与自然的关系发展的产物。它是在原始人类开始与自然对立但又未完全脱离自然时代形成的。

第二，想象本身有一个发展、完善的过程，原始的想象虽不发达，但已具备一般想象的基本特征：自觉与无意识、思想与形象、理性与感性的统一。

第三，原始的想象或形象思维方式是艺术起源的根由。

第四，原始的想象是人类思维发展的不发达阶段，是向较高级的抽象思维发展的必经阶梯和过渡。关于这一点，黑格尔在《小逻辑》中从理论上作过更明确的概括，他说："依照时间意识对于对象形成表象，先于对它形成概念，而且唯有经过表象，凭借表象，人的能思的心灵方面才能达到对于事物之思维地认识与把握"③。

这些观点，如果作为一种艺术起源论来看是唯心的，无价值的。但是如果作为一种形象思维发展论或人类思维发展论，则是很有价值的，在当时乃是一大发现、一种创见。

黑格尔还援引艺术史材料具体论证他的观点。他认为人类童年时代的神话就是原始想象的产物。他说，古代人民、诗人与巫师创造神话时，并不是先认识到某些"普遍性的思想"，并"先就普遍性形式把那些思想掌握住"，形成抽象的概念和

---

① 《美学》第二卷第25页。

② 《美学》第二卷第25页。

③ 《小逻辑》导言第一节。

理论，然后再将这些思想演化为形象的，而是直接用形象来思索的。“因为古人在创造神话的时代，就生活在诗的气氛里，所以他们不用抽象思考的方式而用凭想象创造形象的方式，把他们最内在最深刻的内心生活变成认识的对象，他们还没有把抽象的普遍观念和具体的形象分割开来”，黑格尔并强调这在历史上是“确凿的事实”①。显而易见，黑格尔把原始的想象看成人类诞生期和童年期的主要思维方式，神话等最初的艺术就是这种思维方式的结晶和证据。

在比较诗与散文也即艺术与理论两种认识方式时，黑格尔又一次重申了上述见解。他说：“比起艺术发展成熟的散文语言来，诗是较为古老的。诗是原始的对真实事物的观念，是一种还没有把一般和体现一般的个别具体事物割裂开来的认识”，它不把现象与规律、形象与思想、形式与内容对立开来，而是“就在另一方面（现象）之中并通过另一方面来掌握这一方面（规律）”，停留在内容与形式的未经割裂和联系的实体性的统一体上”②。这里，“诗”是原始艺术的代名词，指用想象的方式观照世界；“散文”则是理论，指用知解力和普遍概念的方式来认识事物。黑格尔认为想象的思维方式是较为古老的，理论的认识方式则是后来才产生的。譬如描写英雄时代的史诗就是想象方式的产品，“最初要求用诗和艺术去表现的是英雄时代的事迹，只有到了英雄时代终止时”，属于散文方式的历史著作才开始出现，因为只有“到了那个时候，生活的明确性和散文气味的实际情况以及理解和表现这种实际情况的能力都才开始出现”③。换句话说，理性思维的能力比想象力形成的时代要晚得多。所以荷马只能用想象方式描绘希腊人对特洛伊的宏壮战争史诗，希罗多德则开始从事波斯战争的审慎

① 《美学》第二卷第18—19页。

②③ 《美学》第三卷（下）第20、39页。

研究。

从原始的形象思维发展到散文性的抽象思维的基本条件是什么呢？黑格尔的回答是："只有到了人成为精神方面的自觉者，摆脱了生活的直接性，从而获得了自由，认识到客观世界是外在的，和自己对立的时候，人才会对客观世界有散文性的看法"①。这就是说，人类在征服自然的过程中，逐渐加深了对自然的认识获得越来越多的自由，就不满足于单纯借不明确的形象来表达思想，而越来越多地求助于抽象概念来探索事物的内在本质，这样，抽象思维应运而生了。黑格尔并明确宣称："只有在罗马时代和近代基督教世界里，完全散文性的意识才能出现"。这并不意味着黑格尔把抽象思维的产生年代划在罗马时代以后，而是说，罗马时代以后，抽象思维方式才得到越来越充分的发展。我认为，黑格尔提出的这个具体历史时限并不科学，但这无关紧要。重要的是，黑格尔发现了人类思维的历史发展，发现了人类思维由想象到抽象这样一个次序和规律，发现了原始想象是人类早期的主要思维。这不但揭示了艺术想象的历史性质，而且为人类思维史的研究开拓了道路。

毋庸讳言，黑格尔的艺术想象理论总的哲学基础当然是唯心主义的，是他的"理念感性显现"说的一种应用，所以诸如想象是艺术家"把绝对理念转化为现实形象"一类谬说在《美学》中时有出现。但是，平心静气而论，这不是黑格尔艺术想象理论的主流。联系黑格尔的整个艺术创作理论来看，艺术想象作为艺术创造的一个主要环节，是观察、体验、分析生活这前一环节的继续和深化。前一环节所获得的种种素材、信息、表象伴随着主体的独特感受、发现和情感一齐涌现在艺术家脑海中。想象力就是从这里开始发挥自己的独特功能，对这些杂

---

①《美学》第二卷第24、25页。

乱、胧朦、浑沌的原始材料进行提炼、加工、改造、和孕育，最后创造出有生命的艺术形象来的。如果这样看，那末，想象理论应是黑格尔现实主义创作论的一个有机组成部分。事实也正是这样。黑格尔始终把现实生活作为想象的源泉，以正确地、全面地反映现实生活的本质真实作为艺术思维的要旨，把那种歪曲、肢解生活真实的知性思维（“日常散文意识”）视为想象的大敌，可见黑格尔的想象理论同样贯彻和坚持了现实主义的原则。这样，就使想象理论摆脱了“理念论”的唯心主义枷锁，纳入了现实主义的轨道。

十三　艺术鉴赏标准和作品评论

——现实主义的艺术鉴赏和批评理论

黑格尔的现实主义美学思想不仅反映在他的创作理论中，而且更多地体现在他的鉴赏论和他对具体艺术家和艺术作品的评论中。《美学讲演录》不仅是一部对艺术美作抽象哲学探讨的枯燥著作，也是一部对古今世界优秀艺术家和艺术作品进行鉴赏品评的饶有趣味的佳作。当黑格尔沉缅于理念运动的逻辑思辨中时，他的文字是抽象枯涩的；然而一旦进入具体艺术家和艺术作品的品评时，这位哲学大师马上变成为一位高明的艺术鉴赏家。他往往以高屋建瓴的开阔视野、贯通古今的渊博学识、优雅高尚的审美情趣、审慎精细的艺术感觉力，品味着他面前不同时代的各式艺术品，并用一种清新活泼的笔触向读者娓娓道来，诉说着他那独特、深刻的美学见解。纵观他的鉴赏、批评理论，同样贯穿着一条现实主义的基本线索。

先看一下黑格尔的鉴赏、批评理论。

黑格尔对文艺批评家、鉴赏家要求很高，首先要求他们具备“渊博的历史知识”和专门的艺术知识，因为“每种艺术作品都属于它的时代和它的民族，各有特殊环境，依存于特殊的历史的和其它的观念和目的”，同时，“艺术作品的个性是与特殊情境联系着的，要有专门知识才能了解它，阐明它”①。也

①《美学》第一卷第19页。

因此，他要求批评家不应孤立地评价一部艺术作品及其形象，而应联系作品的时代、民族特点和艺术家的个性作辩证的分析。他说："如果我们要谈真正具体的诗，就必须按民族和时代的特点来理解观照的精神所创造的形象，而且连诗人的主体方面的个性也不应忽视"①。这反映了黑格尔评价艺术作品的基本方法，一是把艺术作品放在它们产生的时代、民族、历史环境中来考察；二是与艺术作品反映的特定社会生活内容联系起来考察；三是注意作品中渗透着的艺术家的创作个性。也就是要把艺术家与艺术作品放在具体、特定的社会关系中来评判，而反对把作品当作孤立的文艺现象从各种具体关系中割裂出来，作随心所欲的解释、评价。我以为，这完全符合现实主义的文艺批评原则。恩格斯在评论歌德时就提出应"结合着他的整个时代、他的文学前辈和同代人来描写他"，"从他的发展上和结合着他的社会地位来描写他"的批评原则，我以为其精神实质同黑格尔的批评原则是一致的。其次，黑格尔认为，评论家、鉴赏家同艺术家一样，"需要有敏锐的想象力"。艺术只是形象思维的产物，欣赏、理解艺术品也离不开形象思维。只有通过想象，"才能紧紧掌握住艺术形象的一切特色，尤其重要的是：才能拿它和其它艺术作品比较"②，发现其特独之处。他极力反对用形而上学的知解力（知性方法）来观赏文艺作品。如他批评史莱格尔对一切神话和艺术都生硬地按象征方式去比附、理解，"认为在每一个艺术作品里都应该找出一个寓意"；他又批评赫涅在注释古代诗时"对每个隐喻的抽象意义都作了凭知解力的抽象的解释"，这就违反艺术用形象思维的特点，"把意义和形象割裂开来了"③，从而"不光把这些

① 《美学》第三卷（下）第28页。

② 《美学》第一卷第19页。

③ 《美学》第二卷第19页。

形象的艺术方面抛开而且毁掉了”①。再次，黑格尔作为辩证论者，较少片面性，他在批评鉴赏中抹煞想象功能的知解力倾向的同时，也批评了忽视理性指导、单凭情感这种所谓“审美感官直接进行鉴赏的非理性倾向，指出“事物的深刻方面却仍不是单凭这种鉴赏力所能察觉的，因为要察觉这种深刻方面所需要的不仅是感觉和抽象思考，而是完整的理性和坚实活泼的心灵”②，这实际上也就是黑格尔所要求的感性与理性统一的艺术想象力。这种真正的完整的想象力是艺术鉴赏的必要条件，也是鉴赏力的基本内容。

那么，黑格尔进行文艺批评和鉴赏的标准是什么呢？黑格尔从理念论出发，认为“艺术表现的价值和意义在于理念和形象两方面的协调和统一，所以艺术在符合艺术概念的实际作品中所达到的高度和优点，就要取决于理念与形象能互相融合而成为统一体的程度”③。如果摒除其唯心的糟粕，那么，其精神还是合理的，就是把作品的思想意义与形象的有机统一程度作为衡量作品高下的主要准绳。他在另一处说得更明确具体：“艺术的基础就是意义与形象的统一，也包括艺术家的主体性和他的内容意义与作品的统一。正是这种具体统一才可以向内容及其表现形式提供实体性的、贯串到一切作品中去的标准”④。这一“标准”对意义与形象的统一的含义作了重要补充，即把艺术家的主体性能否有机地融贯于作品中也作为这种统一的重要方面。这个“标准”可以说是黑格尔文艺批评、鉴赏的总原则，体现了内容与形式统一的精神。在具体运用这一原则时，黑格尔常常不自觉地对“理念”作唯物主义的理解（解释为现实生活的本质规律），因而使这一原则实际上成为现实主义的批评原则。这一点我们在后面他对作品的具体评论

①② 《美学》第二卷第21、43页。

③④ 《美学》第一卷第90、374—375页。

中将会看到。

这个总原则包括两个基本内容。从鉴赏对象（作品）方面来观定，他要求的是真、善、美的统一、艺术家主体性与作品客观内容的统一；从鉴赏主体（群众）方面来观定，他要求的是作品适合当时当地人民的审美需要与水平。

关于真、善、美的统一。首先是真。艺术的真实性，是黑格尔对于艺术作品的最基本要求。他认为真是美的前提，“艺术家之所以为艺术家，全在于他认识到真实，而且把真实放到正确的形式里，供我们观照，打动我们的感情”①。当然真不只指现象和细节的真实，更主要指本质的真实，“艺术的真实不应该只是所谓‘摹仿自然’所不敢越过的那种空洞的正确性”，而应该把客观存在的事物“对于符合本身和符合自在自为的内容所表现出的适合性”②，也即客观事物的内在本质和真理显示出来。总原则中形象与理念相符合的首要意义就是艺术形象须符合真理，符合生活本质真实，“就这个意义来说，艺术作品的表现愈优美，它的内容和思想也就具有愈深刻的内在真实”③。当然，艺术不是教科书，它必须以活生生的现实生活的样式来展示真理，就是说它不仅要揭示内在真实，而且要有外在的现象真实。黑格尔在论剧时指出，“单凭所谓漂亮的词藻、铿锵的声调而没有戏剧的真实，那是徒劳的”，而“戏剧的真实”并不神秘，“只要一个人稍微有点头脑，有点常识，他看剧中人物说话行动都恰象生动的现实生活所常见的而且和艺术性所要求的那样，就会感到心满意足了”④，他还批评浪漫派用“神奇鬼怪的东西”来写性格，强调理想性格的意蕴应“是性格所熟习的现实生活的旨趣”⑤，可见，黑格尔要求的艺术真实乃是以生动的现实生活样式来展现生活的真谛，做到“既

①②③⑤《美学》第一卷第352、200、93、310页。

④《美学》第三卷（下）第272页。

不能脱离现实生活及其真实的特征，又要提高到另一领域，即艺术的理想领域”①。此外，黑格尔的真还包含另一重要意义，就是艺术应当成为显现时代和民族精神的镜子。他说，绝对理念在发展中要化为各个时代的特殊世界观，“这些世界观形成了宗教以及各民族和各时代的实体性的精神，它们不仅渗透到艺术里，而且也渗透到当时现实生活的各个领域里”，每个人各种活动包括艺术活动，“都是他那个时代的儿子”，“艺术的使命就在于替一个民族的精神找到适合的艺术表现”②。一定时代和民族的精神就是那个时代民族生活的本质真实，艺术在多大程度上表现了时代和民族的精神，就在多大程度上实现了艺术美，黑格尔对许多不同时代的作品的褒贬都是按这一要求衡量的。

其次是善。真实性不是纯客观的，作为主客观统一产物的艺术品，其真实性中还包含和潜藏着艺术家主体的思想倾向性。黑格尔的理念在艺术中就是伦理实体，就是“本身具有真实性”，同时又是“本身另有辩护道理的，符合理性的”③普遍伦理力量，即善。所以，美的艺术不仅要真实，而且“必须显出对肯定性的（正面的）伦理基础的维护”，达到艺术家主体“与善与真的本质性的内容处于牢固的统一体”④，根据这一原则，黑格尔要求艺术有“正确的”“倾向”，他认为最坏的情况是诗人有意要讨好听众，于是就宣扬在听众中占优势的而却完全错误的倾向，他就对真理和艺术犯下双重罪过”⑤。他肯定了某些时代艺术“曾被利用来积极干预政治、伦理、诗艺、宗教等方面的新时代的观念”，如阿里斯托芬的喜剧讽刺

①⑤《美学》第三卷（下）第258、268页。

②《美学》第二卷第375页。

③《美学》第一卷第279页。

④《美学》第二卷第248页。

雅典民主政体的腐化和伯罗奔尼撒战争，伏尔太用艺术传播启蒙原则，莱辛的《丹纳》宣扬自己的道德信条与宗教融合思想，歌德、席勒也是如此[①]。但同时，黑格尔又认为善的倾向不应离开艺术本身的特点特别地伸出来，更不应当把艺术表现降低为表现倾向的工具，而应当把善的内容隐藏在艺术形象背后，与形象溶为一体。这样，正确的倾向"对艺术就没有什么损害"；反之，如果损害了"诗的自由"，违背了艺术自身的规律，"所表现的倾向本身尽管是正确的，但是与艺术作品毫不相干"[②]，其实根本就不能算艺术品。这样的作品就只是道德、政治的说教，而不是艺术美的陶冶。这里，涉及到真、善与美的统一问题。

再次是美。美是艺术的基本特征，离开了美，就没有艺术。艺术不仅要求真与善（真实性与倾向性）的结合，更要求真、善与美的有机统一。真、善须化成美的形象方能为鉴赏者接受，群众也只是通过美的形象方能感受到真实性和思想性的巨大力量。黑格尔十分重视艺术的审美特征，把美看成艺术作品中统一真、善的焦点。前述他的鉴赏总原则规定以理念与形象结合的程度来判断艺术品优劣，其中一个重要意思就是看理念（真、善）同形象（美）、思想内容与艺术形式是否水乳交融、有机结合为一个有生命的整体。他说，艺术应表现真与善高度统一的普遍伦理力量，或普遍人类的旨趣"[③]，以体现"民族和时代的精神和心情"[④]。但是艺术表现真、善的内容"不应该只是一些抽象旨趣的人格化"，或"表面的个别具体化"，而必须"以诗的方式"，即美的艺术形象的方式"加以个别化为有生命的实际存在"，"要使作品本身成为由情境，情况，人物性格和动作情节形成的一种有生命的实际存在"[⑤]。黑格尔所说的艺术美就是这种有生命的形象体系构成的完美整

①②③④⑤《美学》第三卷（下）第268、268、264、262、264—265页。

体。真实性与倾向性应当就寄寓在这个美的整体中，应当从这种艺术美的生命之水中自然而然地流泻出来。离开艺术性一意去表现真与善，艺术的生命就会终止。那种图解真、善的“艺术品”是无生命的，它们必然会被哲学、科学、伦理学所取代。所以，在艺术中，真、善应当交汇溶解在美中。当然，如果不顾真、善，只是为美而美，单纯追求外表形式的华丽、辉煌，也是不足取的。如有的诗人“着眼点很少在内心生活的真实情况，而更多地在语言方面的美妙，光润，文雅及其效果。于是诗就降落到修辞和演讲的地位”①。

以上三方面，就构成了真实性、倾向性和艺术性在鲜明、完满、有生气的艺术形象基础上的统一，也即以真为前提以善为意向，以美为落点的真、善、美的统一。这也就是黑格尔鉴赏、批评的客观标准。这个标准很显然同片面强调自然的现象的真实的自然主义，同片面强调用理性筛选真实、追求类型化的古典主义，同片面强调主观善的倾向的浪漫主义，以及片面强调美的形式的形式主义，都划清了界限，是一个现实主义的鉴赏、批评标准。

关于群众的鉴赏需要和水平。这是黑格尔从鉴赏主体出发提出的另一方面的批评、鉴赏原则。他把这一原则概括为“历史和美学的观点”②，其要点是艺术品须适合当代本民族人民的审美需要和水平，能为他们所观赏、接受和理解，深入人心，才是有价值的。譬如真实性，有些作品其内容本身是真实的，但其形式远离当代本民族人民的鉴赏习惯与水准，不能为他们所接受，那么，也就达不到真正的真实性，“一切材料，不管是从哪个民族和哪个时代来的，只有在成为活的现实中的组成部分，能深入人心，能使我们感觉到和认识到真理时，才

① 《美学》第三卷（下）第67页。

② 《美学》第二卷第381页。

有艺术的真实性”①。倾向性与艺术性亦然。离开了人民的欣赏与理解，艺术的真、善、美就成了一句毫无意义的空话。重视群众（鉴赏主体）在艺术批评、鉴赏中的地位，把作品在群众中发生的效果的大小作为衡量作品优劣的一个重要尺度，这是黑格尔艺术批评、鉴赏理论的一个重要特点。黑格尔说："供观照的艺术作品，也就是为群众的艺术作品，群众有权利要求按照自己的信仰、情感和思想在艺术作品里重新发现它自己，而且能和所表现的对象起共鸣”②。具体来说，本民族和现时代的群众，“有权要求能了解”艺术家的作品“而且感觉到它异常亲切”③。如果艺术品的内容脱离了当代本民族人民的现实生活和精神需要，使他们感到陌生和不解；如果作品的形式脱离了当代本民族人民的审美习惯和鉴赏水平，使他们感到疏远和乏味，那末，这些作品的鉴赏价值就不会高。可见，黑格尔是把群众的鉴赏、评价（后一原则）作为艺术作品是否达到真、善、美统一（前一原则）的最终检验，他甚至宣布“健康的或艺术趣味高的听众”是品评艺术作品的“最高裁判官”④。如此重视群众的鉴赏趣味，并将群众欣赏对艺术作品成败优劣的制约提到如此举足轻重的位置上来，甚至作为评判艺术作品的最后、最高标准，这在黑格尔那个时代是极为罕见的，需要有巨大的勇气、胆略和现实感。前面说过，黑格尔要求创作从人民的鉴赏需要和水平出发，这里，他又强调了批评、鉴赏也要以人民的鉴赏需要和水平为标准，角度不同，现实主义精神则一。

真、善、美的高度统一，符合当代本民族人民的鉴赏水平，以及这两方面的结合，就构成了黑格尔独特的鉴赏、批评

① 《美学》第二卷第381页。

②③ 《美学》第一卷第314、336页。

④ 《美学》第三卷（下）第272页。

原则的基本内容，这些内容的现实主义性质是显而易见的。

下面再看看黑格尔如何运用这个原则对历代优秀艺术家和艺术作品进行具体评论的，以便进一步阐明他的批评、鉴赏理论的现实主义特质。

荷马史诗——古希腊民族精神的“圣经”

黑格尔对描写古希腊英雄时代民族生活和业绩的荷马史诗《伊利亚特》和《奥德赛》推崇备至。他认为这两部史诗的最高成就是“显示出民族精神的全貌”①。

他首先从现实主义的客观性和真实性原则出发衡量荷马史诗，指出：“人们从这些史诗里看不出诗人自己的主体的思想和感情，这倒是荷马史诗的真实情况。其中所表现的只是事实，只是全民族的客观的观照方式”②。大家知道，黑格尔认为希腊英雄时代的基本特征是个人与社会的和谐一致，个人具有真正的自由和个性，正是“荷马用最优美的诗歌和丰富多采的人物性格把这种英雄时代的世界情况描绘出来了”，他笔下的“人物形象都现出自由的个性”。如阿迦门农是主帅，但他同将领的关系“不是主奴之间命令与服从的死板关系”，将领们“和他享有同样的独立自主权”③。这种艺术真实性还表现在“荷马对外在的事物和情况进行了丰富多采的描绘”，如对王笏、手杖、床、武器、衣服等日常事物都描绘得极细致真实，因为这些细节体现了劳动未异化时人们对自己创造活动的欣赏和欢悦，所以“不应看作对枯燥事物所附加上的一种诗的装饰，而是符合所写人物的情况本身的精神”④。这里，黑格尔实际上表明了他进行文艺批评的一个基本标准，就是用现实的和历史的生活来衡量作品，如果作品的描写现实和历史相符，就是

① 《美学》第三卷（下）第109页。

②③④ 《美学》第三卷（下）第115、118—119、120—121页。

真实的，就值得肯定；反之，就是虚假的、无价值的。黑格尔特别对荷马史诗真实性的历史广度给予高度赞扬。他说，荷马对希腊民族生活场景的描绘是极为广阔、壮观和丰富的，“包括全民族见识的整体”，如《奥德赛》不但描写了希腊将领的家庭生活，还描写了外国人的生活、海上的危险遭遇等；《伊利亚特》的笔触也未局限于战场，还巧妙地“在阿喀琉斯的盾牌上对整个大地和人类生活，例如婚礼、法庭审判、耕种、牛羊群、城市中的内战之类，用高明的艺术手腕作出令人惊赞的描绘”①；这样，就对希腊民族“在整个历史阶段的生活、思想方式都‘描绘出一幅图画’”，以致于荷马史诗成为我们“认识希腊的民族精神和历史”、认识他们的生活和斗争的“最生动最单纯的资料来源了”②。这仍是从真实性角度对荷马史诗巨大认识价值的充分肯定。

现实主义要求艺术家按生活的原样塑造丰满生动有个性的人物形象，而不要从概念、“类型”出发把人物变成某种孤立理念的抽象化身。黑格尔正是按这样一个尺度去评论荷马诗的。他十分称道荷马笔下的人物性格的丰富性和生动性。他说，史诗事迹的描写只有同人物形象的塑造结合起来，并且只“从他这一个形象上发生出来和达到结局”，才是成功的③。荷马史诗中的许多人物都是丰富多样的性格特征有机统一于“这一个”个性中的典型形象，是“许多特征的整体，是完整的人”④。关于阿喀琉斯，黑格尔说：“这是一个人！高贵的人格的多方面性在这个人身上显出了它的全部丰富性”，其他人物性格也一样，“每个人都是一个整体，本身就是一个世界，每个人都是一个完满的有生气的人，而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品”⑤。与此同时，黑格尔又认为，人物性格

①②③④《美学》第三卷（下）第121、122、134、136页。

⑤《美学》第一卷第303页。

不仅应当是活生生的，而且必须体现一定时代、民族的普遍精神，才是不朽的。他说，荷马写的人物往往“把民族性格中分散在许多人身上的品质光辉地集中在自己身上，使自己成为伟大，自由，显出人性美的人物”，“全民族都集中到他们身上”①。仍如阿喀琉斯，他不但具有“这一个”的个性，而且“体现着全希腊民族的精神”。同样，俄底修斯的还乡经历是奇异、独特的，但“他一个人的还乡反映了希腊全军的还乡”②。这种普遍性与个性有机统一的人物才是真实的、有生命的。黑格尔曾将荷马所写的人物同近代作品中某些“虚弱的”、“不真实的人物”相对比，指出前者“具有远较深刻的诗的真实和现实感”③。可见黑格尔在分析、评论文艺作品中的人物形象时仍然坚持了现实主义真实性的和典型性统一原则。

黑格尔还赞扬荷马史诗原始的完满整一性。首先，荷马以主角性格引发出的具体动作为中心，把整个史诗统一成有头有尾的整体。《伊利亚特》虽叙述特洛伊战争全过程，但它的主题歌却只是“阿喀琉斯的狂怒”，“这个主题提供了全诗整一性的中心点”④。“狂怒”构成史诗的起点，以后的叙述就是“狂怒”带来的后果。阿喀琉斯拒绝参战导致特洛伊守军的优势，他挚友牺牲了，于是他又重新参战，报仇，杀死特洛伊主将赫克托……这一环套一环，直至特洛伊陷落、为战死者葬礼、“狂怒”消除而告终。主角的贯串动作把庞杂的史诗事件结构成统一体。其次，这种整一不是单一，而是把“动作进展过程中所涉及的广阔世界也要充分表现出来”，动作与背景这两方面也要“融贯一致，处于不可分割的整体”⑤。再次，荷马史诗虽是民族生活的真实写照，却又“不同于现实世界那样时而纷纭错乱，时而是依存关系和因果关系永无休止地承续流转下去”，而是要经过艺术的加工、提炼和审美的设计安排，体现出艺术

①②③④⑤《美学》第三卷（下）第137—138、138、148、163、165页。

家创造的"尊严和自由"，因为"正是从美和艺术出发，它们才能把一个情节的完满整体表现出来"①。就是说荷马史诗的无限丰富的内容最终统一于美的创造中。

当然，荷马史诗作为希腊民族的原始史诗，它的整一性，更多的是由诗人所处的时代和作品所反映的民族生活所决定的，因而具有有原始的素朴性，较少人工斧凿的痕迹。黑格尔说："荷马史诗所自出的那个文化教养阶段和题材本身还处在很好的和谐状态"②；荷马自己的观照方式还接近于英雄时代，"并且还能使自己和这个世界等同起来"，他"完全熟悉所描述的情况"，因此，他只须在"对他基本上仍是现实的题材"上注入诗的意识的和描述的艺术，于是，"荷马描述他的史诗世界就亲切如道家常"，我们可以从这里看到真实情况"③。这样的作品必然具有原始的素朴性，它是美的，但它的美好象不是诗人刻意创造的，却似远古时代的生活赋予的，天工神佑造就的。正如黑格尔所说，"希腊想象的最高成就，一般美的中心，仿佛是由女诗神自己传给诗人的"④。这是从创作主体与特定时代的关系、受时代精神和社会生活方式影响、制约的角度来揭示荷马史诗真实性的原因。

黑格尔认为，真是美的前提。正因为荷马史诗从作品内容与创作主体两方面看都具有现实主义的客观真实性，所以才能达到无与伦比的原始素朴美，才具有永不枯竭的认识价值与审美价值。他说："荷马史诗在直接的宗教伦理题材，优美的人物性格和一般生活，以及诗人把最崇高和最猥琐的事物都写得活灵活现的艺术手腕这几种方面都显得是一部永远有现实意义的不朽著作"⑤，因而能够成为古希腊民族的"圣经"⑥。这可

①② 《美学》第三卷（下）第162、144页。

③⑤⑥ 《美学》第三卷（下）第110—112、124、108页。

④ 《美学》第二卷第222页。

以看作黑格尔对荷马史诗的总的评价，他的基本着眼点始终是把荷马史诗看作古希腊人民生活和民族精神的真实反映。这当然是道地的现实主义精神。由此，我们很容易联想起恩格斯对荷马史诗的评价。恩格斯认为荷马史诗是“希腊人由野蛮时代带入文明时代的主要遗产”，史诗中描写的生活是“野蛮时代高级阶段的全盛时期”的真实写照①。应当承认，黑格尔的观点同恩格斯的科学论断虽然不可同日而语，但其现实主义基本精神是相通的。

希腊雕刻——真实、丰满、生动、优美的典范

古希腊的雕刻艺术是人类艺术史上灿烂的一页。黑格尔把希腊民族看成代表美的民族，把希腊雕刻看成艺术美的不可逾越的峰巅。

他说，希腊雕刻之获得普遍永久的赞赏，原因不在于“所雕的形式和姿态秀美动人，也不是因为表现的美妙”或创作手腕的高超，“而在他们在自由生动方面达到了最高峰，艺术家把灵魂灌注到石头里去，使它柔润起来，活起来了，这样灵魂就完全渗透到自然的物质材料里去，使它服从自已的驾驭”②。如奥林匹亚天帝庙人字墙两侧的河神雕像就是充满生气的“活”的石头。在黑格尔看来，雕刻不同于史诗。史诗要求对广阔宏伟的民族生活作客观的叙述，而雕刻则更注重创作主体对所用的物质媒介灌注生气，使之达到“自由生动”的境界。那么现实主义的原则是否还适合于雕刻呢？黑格尔的回答是肯定的。

他认为雕刻的美和生气来自于真实性和整体性。真实性是指雕刻的形象从轮廓到个别细节都要“忠实于所表现的对象(主要是人体)，应当对对象“一切部分”“在运动中和静止中的

① 《马克思恩格斯选集》第四卷22页。

② 《美学》第三卷（上）第137页。

情况有极明确的认识和看法”，对各种姿态都要“最妥贴地表现出来”，从希腊雕刻作品中可以“看得出一切部分的精工细作和轻重分明，只有靠这种无穷的意匠经营和真实，作品才显得有生气”①。可见，现实主义真实性仍然是黑格尔评判雕刻艺术的首要标准，因为不真实就不可能有生气，就不可能美。同时，黑格尔也看到忠实于表现对象并不是要放弃艺术概括。他说，“这种忠实却不是自然本色的抄写”，尤其是雕刻艺术的特征在于不断进行“形式的抽象化”，即概括化，必须抛弃纯自然的东西和极特殊的细节②。这就需要艺术家的独特创造。希腊雕刻家们就成功地“把经验界个别特殊偶然发生的事件和人物形体的一般形式纳在仍能见出个性的和谐的统一体里，既透彻地显出他所要表现的那种精神内容，又显出艺术家自己的生气、构思并把自己心灵灌注到作品里去的作用”③。从黑格尔对希腊雕刻的这些评析中，我们可以清晰地窥见他的现实主义真实观：艺术真实应当忠于自然又不照抄自然，通过创作者的加工、提炼、概括，艺术真实应成为灌注着主体灵魂与生气的更高的真实。

整体性是指雕刻艺术各部分之间有机的融贯统一，黑格尔用“有机活动”、“气韵生动”八字予以概括。古希腊的伟大雕刻作品，其“每一部分既以它的个别特殊身份而独立存在，又通过最丰富的逐渐转变，不仅与此相邻的部分，而且与整体，都有紧密的呼应”，“一切部分都各有自己的差异，独特性和优点，但是仍处在不息的流动中，只有靠整体才有生命，才有价值”，也正因为整体活了，所以“形象在每一点上都见出生命”④。黑格尔这些评价不仅是辩证的，也符合雕刻艺术的特点和希腊雕刻的辉煌成就。他之所谓“逐渐转变”、“不息流

---

①②③④《美学》第三卷（上）第138、139、137、138页。

动”云云，实际是指雕刻刀法的一气呵成的内在气势与雕像的柔润流畅生动的线条和质感。正是这种整体性才赋予雕像的一切部分以生命。即使今天这些雕像只剩下残骸断片，人们还能透过这零碎的部分见出整体的美，“例如一块马头的残雕在石头上仍焕发着蓬勃生气的光辉”①。同样，著名的维纳斯女神雕像失去的双臂，多少大艺术家都无法补塑出来，因为这是希腊艺术家的灵魂和生气养育出来的整一性，任何其他人都无法重新恢复这种整一性。应当指出，黑格尔的艺术整体性思想是真实性原则的重要补充。论荷马史诗、希腊雕刻以及其它艺术体裁时他都反复强调了整体性。其基本精神是把现实生活、主体创作都看成一个有机统一的过程，所以他要求艺术在反映生活上达到高度的完整性即有机整一性。没有整一性就没有真实性也就没有美。这一原则同繁杂琐碎堆彻生活、缺乏内在整体的联系的自然主义原则，同扭曲生活现状、支离破碎地捏造形象的现代主义原则显然有根本的区别。因此，整一性理应成为黑格尔现实主义理论的一个有机组成部分。

黑格尔还探讨了希腊雕刻艺术鼎盛的社会历史原因。他认为，雕刻的造型美是内外在、主客观因素的协调一致，个性与伦理实体性（普遍的社会伦理观念）的和谐交织。而在希腊民主政体鼎盛时期，无论诗人、词章家、历史家和哲学家们还是实际行动中的人物，“都具有既显出普遍性的造型艺术风格又显出个性的这种内外协调一致的性格。他们伟大而自由，在本身体现实体的个性基础上独立地成长起来”，特别是伯利克里时代，雕塑家斐底阿斯、哲学家柏拉图、悲剧诗人索福克勒斯出现了，“他们都具有高度的艺术家的性格，其实他们自己就是些理想的艺术家，仿佛都是从一个熔炉中熔炼出来的不同艺术

① 《美学》第三卷（上）第139页。

作品”①，就是说这些伟人本身都具有“造型性”的性格②，他们都是时代这位独一无二的艺术大师造就出来的艺术品。就连奥林匹克体育竞赛的优胜者们“也具有同样的造型艺术品形象”③。一句话，那是一个有“造型性”的时代，一个适宜雕刻艺术生长繁荣的时代，因此，“对神和人的这种完美造型的敏感是希腊人的天生的特长”④。这是希腊雕刻取得灿烂成就的根本原因。另外，雕刻同希腊宗教也是息息相关的。黑格尔认为希腊宗教是一种“陶醉于感性观照的宗教”，所以，“对于这种宗教来说，艺术的创造和发明本身就是一种宗教的活动和宗教的满足；而对于希腊人民来说，观看这类艺术作品……是他们的宗教生活的一个组成部分”⑤。唯其如此，希腊雕塑才会如此有群众性，如此普及与流行，无论哪个城村都有成千上万各式各样的雕象。

我们很难说黑格尔对希腊雕刻高度发达的社会历史原因的分析有多大的科学性，因为它终究只是从伦理、宗教等上层建筑对艺术生产影响的角度来看问题的，最基础性的社会经济原因却被他忽略了，因此即使其中包含某些真理因素，仍未能越出唯心史观窠臼。然而，重要的是，黑格尔已把某个具体民族特定样式的艺术的发展同一定的时代和社会条件联系起来考察和评价，这是向唯物史观迈出的艰难的然而重要的一步，是同现实主义精神相吻合的。

莎士比亚戏剧——丰富多采的现实生活的缩影

在近代作家中，黑格尔对莎士比亚有特殊的偏爱和崇拜，

---

① 《美学》第三卷（上）第132页。

② 《历史哲学》第305页将此词译为“可塑的”，似不够确切，特改译为“造型性”。

③④⑤ 《美学》第三卷（上）第132、131、180页。

仅《美学》一书，就有五十余处论及莎翁及其剧作，给予高度的评价①。其中特别值得重视的是他对莎士比亚现实主义创作原则的肯定。

黑格尔称赞莎士比亚广泛地表现丰富多样的世俗现实生活，打破了古典艺术的狭窄题材范围。他说，在莎士比亚作品中，“一切东西都有地位，一切生活领域和现象，无论是最伟大的还是最渺小的，是最高尚的还是最卑微的，是道德的还是不道德的和丑恶的，都有它们的地位”，例如《哈姆雷特》里有王宫也有岗哨，《罗米欧与朱丽叶》里有仆婢，其他剧本里有小丑、粗人及日常生活中一切平凡事物，其中“动作情节一般都是在最具体有限的生活关系中进行的”，也即在最现实的世俗关系里进行的。可见莎士比亚在现实生活中遨游“如鱼得水”。黑格尔把莎士比亚这种创作方法概括为“按照它（按：指现实世界）本来的样子去描绘它”②。这是黑格尔对现实主义创作方法的精赅总结和明确肯定。

黑格尔也称赞莎翁在展现现实生活的过程中努力把普遍人性的内容与特定的时代性、民族性紧密结合起来。他认为，莎剧不象某些西班牙和德国的戏剧作品囿于狭窄的民族范围和特定的时代生活，而是“尽管具有民族的特点，其中占很大优势的却是普遍人类的旨趣”，所以能超越国界，打动千千万万的人心，“使听众日益增广”③。但是，这种普遍人性的内容如果仅以一般形式表现出来，仍然无法使各民族、各时代的人民都理解和欣赏。所以黑格尔同时又强调指出莎剧在艺术形式方面注意民族化的特点。他说：“莎士比亚能在各种各样的题材上都印上英国民族性格，尽管他同时也能保持外国历史人物的基

① 参阅拙文《黑格尔论莎士比亚》，载《安徽省美学论文集》第一辑。

② 《美学》第二卷第365页。

③ 《美学》第三卷（下）第264页。

本特征”①。黑格尔这一看法是辩证的，他看到了普遍人性同民族性、时代性之间的对立统一关系，意识到二者的统一正是莎剧具有久远生命力的根本原因。且不论这样解释莎剧历久不衰的艺术魅力是否科学，至少应当承认，黑格尔关于普遍性必须通过具体的时代、民族特点才能真实地体现出来这一思想，是与现实主义要求相符的，表现出他对具体、历史的艺术真实性的不懈追求。

黑格尔最推崇的是莎剧对人物性格的现实主义描绘。他说莎翁是“近代最擅长塑造有生气的人物性格”的作家②，他“对悲剧人物的描写方式的特点是：具有个性的，现实的，生动的，高度多样化的”③。哈姆雷特即是一个范例。黑格尔对哈姆雷特形象作了多层次多角度的精彩分析。他认为哈姆雷特“具有优美高尚心灵”，“没有内在弱点，只是没有强健的生活感，所以他在阴暗的感伤心情中徘徊歧路”，他得知父亲被叔父杀害后就决心报仇，时刻想到良心的职责，但他的缺点是“缺乏现实感”，他不凭感情用事，“而是固守着一个优美的沉浸在内心生活中的灵魂的寂然不动状态，这种灵魂不能使自己成为现实的，不能使自己适应当前的情况”，以致一直等待、犹豫，“在应该审慎的地方他却匆促鲁莽，而在应该立即行动的地方，他却沉思默想——直到最后，他在全剧的复杂的情况和事变的过程在他没有采取行动的情况下”，导致悲剧的归宿④。这可以看作黑格尔对哈姆雷特内向性格和心灵世界发展过程的深刻剖视，是对哈姆雷特悲剧命运的主观原因的精辟分析。当然，悲剧并不仅因为哈姆雷特的软弱和犹豫，黑格尔认为哈姆雷特本质上是一个坚强人物，他“固然没有决断，但是他所犹疑

① 《美学》第一卷第349页。

②③ 《美学》第三卷（下）第265、324页。

④ 《美学》第二卷第351—352页。

的不是应该做什么，而是应该怎样去做”①，他在替父报仇这一点上从未有过半点动摇，而是在如何复仇，选择什么时机、通过什么方式去复仇上迟疑不决。黑格尔这一分析充分揭示了哈姆雷特性格的丰富性和复杂性。他认为，哈姆雷特的悲剧有着深刻的社会根源和客观必然性。从表面看，他死于决斗时误换了毒剑这一偶然事件，“但是事实上在哈姆雷特的心灵深处一开始就已潜伏了死机”，“我们一开始就看得出他生在这种残暴世界中是一个死定了的人”②。换句话，哈姆雷特归根到底是被那个“残暴世界”吞噬了的。黑格尔对哈姆雷特形象的分析从主观到客观，从个人到社会，从偶然到必然，从内心世界到外部行动，深入细致、鞭辟入里，归结到真实二字，渗透着强烈的现实主义精神。黑格尔对其他莎剧人物的分析同样体现了这一精神。莎氏笔下的人物，即使人物情致集中于某种单一情欲，如麦克白的权欲、奥赛罗的妒忌等，仍然保持着多种其它性格特征，“莎士比亚也不让这种抽象的情致淹没掉人物的丰富的个性，而是在突出某一种情欲中，使人物还不失其为完整的人”③。要之，黑格尔认为莎剧人物刻划是一种“魄力充沛的真实的性格描绘”④。

这种真实的性格描绘还表现在重视展现人物性格的发展过程上。古希腊戏剧人物性格是静止的，“在他的动作情节范围之内也基本上没有发展，他在开场时是什么样的人，在收场时还是那样的人”，这当然不够真实。莎剧则变古代戏剧的静态描绘为动态刻划，着重在情节、冲突进展中展现人物性格与心理的发展变化，如“麦克白的动作情节就显得同时是他的心灵逐渐转向野蛮恶化的过程”，他从开场的建立赫赫功勋的统帅

① 《美学》第一卷第311页。

② 《美学》第三卷（下）第328—329页。

③④ 《美学》第三卷（下）第324页。

变为谋杀君主、篡夺王位而内心充满恐惧绝望的罪人。"这种命运的发展并不取决于他个人的外在动作，而且同时也取决于一种内心变化，即人物性格本身在横冲直撞，失去自制，直至损伤困顿的发展"①。这样一种不断发展变化的性格同时又是"首尾融贯一致的，始终忠实于自己和自己的情欲的"②，麦克白仍然是麦克白，只是性格变得更丰富、完整、真实了。可见，黑格尔对莎剧性格描绘的评论最后仍然落脚到艺术形象的真实丰满上，即落脚到现实主义基地上。

总之，莎剧的现实主义特征表现为把"对自然的忠实和描绘特征的细致"与"情绪的内容在魄力和崇高"结合起来，创造出一大批真实、有生气的人物典型，生动地再现了那个时代的真实的民族生活。"就描绘直接生活的生动鲜明与伟大心灵的这种统一性来看，近代戏剧诗人之中很难找到另一个能和莎士比亚媲美"③。

十七世纪荷兰绘画——平凡现实的风俗画卷

在绘画方面，最受黑格尔称道的，要数十七世纪荷兰的风俗画。他认为，荷兰画派是"从教堂和宗教虔诚观点的塑造形象方式到单纯的世俗生活的塑造形象方式的一个转变，其题材突破了宗教范围；向现实生活的广度和深度掘进：向来被视为禁区的家庭生活、婚礼、民族喜庆、宴会、游行、农村舞蹈、教堂节日娱乐与游戏，以及自然风景、动物、花卉之类题材一齐涌进了绘画领域，这些下层生活中的朴质的接近自然本色的东西"④给绘画注入一股清新的世俗生活气息。黑格尔对这一画派的艺术成就评价很高，他说：荷兰画家"一方面尽量显出光

①② 《美学》第二卷第346—347页。

③ 《美学》第三卷（下）第324页。

④ 《美学》第三卷（上）第326页。

影和色彩的奇妙效果，另一方面也用最高度的艺术真实最卓越地刻画出生动鲜明的人物性格"①，尽管画的是村俗粗野平凡的现实生活和事物，但人物却"都表现出自由欢乐的感觉"②，画面上"渗透着一种毫无拘束的快活热闹的气氛"，正是这种爽朗欢悦有喜剧因素的气氛，形成荷兰绘画的"真正的题材内容"和"无比的价值所在"③。这种气氛也表现出荷兰人民的活泼自由的心灵和情绪，"正是这种所唤醒的心灵的自由活泼被画家掌握住和描绘出来了，荷兰画的崇高精神也就在此"④。从这里，我们可以清晰地感受到黑格尔美学思想中的现实主义潜流。

黑格尔不仅肯定了荷兰画派的现实主义题材内容，还赞扬了画家的现实主义眼光和情趣。他说："荷兰画家的艺术表现的内容是从他们本身，从他们的当前现实生活中选择来的。用艺术把这种生活再一度变成实在的"⑤，是他们的现实感、对生活的热情和信心把他们的画板从天国撤下，架到了世俗生活的广阔大地上。这些画体现了荷兰人民无论在国内海外、大事小事上都有一种"市民精神和进取心"，一种"谨慎的清洁的繁荣生活"，一种凭仗自己的活动而获得一切的快慰和傲慢"⑥。荷兰画家们正是"把这种对正当的愉快生活的审美感带到对自然题材的描绘里去，他们在一切绘画作品里，都能把构思的自由和真实，对看来微不足道的只在瞬间出现的事物的爱好，敞开眼界的新鲜感以及对最孤立绝缘的和最有局限性的事物的聚精会神这些特点和艺术布局方面的最高度的自由，对次要因素的最精微的敏感以及创作施工方面的周密审慎结合在一起"⑦。

---

①《美学》第三卷（上）第326页。

②④《美学》第一卷第217页。

③⑦《美学》第三卷（上）第327、325—326页。

⑤⑥《美学》第一卷第216、216页。

这就给平凡琐屑的生活素材注入了生命的血液，使这些风俗画充满了家常亲切和人情味，洋溢着明朗的动人的风趣。

黑格尔认为，荷兰绘画是由古典画风"转向当前现实"①，"回到摹仿自然"②的现实主义道路的典范。其表现的平凡、普通的现实生活本身并不美，充满散文气，但一经画家们的艺术加工，就升华到了美。这里，使人"感到喜悦和惊赞的是画家在绘画里所显示出来的艺术"，引人入胜的是本身不美的对象显现出的单纯外貌，"这种单纯的外貌仿佛就是由美凝定在它上面的，而艺术也就是把外在现象中本身经过深化的外貌所含的秘密描绘出来的巨匠本领"③。这是荷兰画把生活的散文提炼为绘画的诗、把琐屑平凡的事物转化为美的巨大艺术成就所在，也是它们的永久艺术魅力所在。

黑格尔还深刻地分析了荷兰画派从神转向人的社会历史原因。他首先分析了当时荷兰的政治形势与阶级状况，指出："宗教改革运动已经渗透到荷兰全国，荷兰人已变成新教徒而且推翻了西班牙教会和国王的专制统治。从政治情况来看，我们在荷兰既找不到一个曾驱逐暴君或强迫他们接受法律的声势煊赫的贵族阶级，也找不到一个象瑞士人那样受过压迫挣脱枷锁获得自由的农民阶级，荷兰人民的绝大部分，即除掉少数勇敢的耕田人和更少数的英勇的海上英雄之外，都是些城市居户，做生意的殷实市民"这些市民阶层构成荷兰社会生活的主体，他们先前英勇保卫民族利益，挣得了宗教、政治自由，后来又努力经营商业，满足世俗生活，在富裕中简朴自足，同时小心翼翼地保护他们的自由独立。正是这样一个以市民阶层为主体的独立的民族，"也要在绘画中欣赏这种强旺而正直的安逸

①② 《美学》第二卷第368、367页。

③ 《美学》第二卷第369—370页。

的殷实生活”①，在绘画中再享受他们世俗生活的欢乐。其次，这是一个勤劳的民族，自然条件的艰苦、僻窄，使许多在其他民族能直接从自然中得到的平凡事物，他们却要凭艰苦的奋斗和辛勤的劳动才能获得”②，他们最终得亲产创造各种日用品的价值，他们的劳动还未完全异化，所以他们对日常平凡事物有着特殊的亲切感情，力图把这种感情通过绘画表现出来。这些就是荷兰画派能从天堂返回人间，奉行现实主义创作原则的社会原因，是荷兰画派得以生长繁茂的肥沃土壤。

黑格尔对荷兰画派现实主义精神的这些辩护和推崇，非常生动地反映出他自己美学中的现实主义思想对唯心主义体系的反抗和胜利。而且在探讨荷兰画派形成的社会原因时，显露出某些唯物史观的萌芽或因素，这是难能可贵的。

歌德和席勒——德国民族和时代精神的歌手

歌德和席勒是黑格尔的同时代人，他们都为德意志民族和人类思想文化事业作出了伟大的贡献，“各在自己的领域中都是奥林帕斯山上的宙斯”③。黑格尔慧眼识天才，在当时就对对这两位同胞作了许多至今看来仍然是正确、深刻、中肯的评析。下面一段话可以视为他对歌德、席勒的基本评价：“席勒和歌德都不仅是他们时代的歌手，而且范围更广泛，意义更深刻的诗人，特别是歌德，他的歌体是近代德国所产生的最优秀，最深刻，影响最大的作品，因为他的那些歌是完全属于他自己和他的民族的，是在德国土生土长的，所以和我们德国民族精神的基础完全合拍”④。

---

①《美学》第三卷（上）第324—325页。

②《美学》第二卷第368—369页。

③《马克思恩格斯全集》第二十一卷第310页。

④《美学》第三卷（下）第240页。

黑格尔把歌德、席勒看成与莎士比亚、荷兰画派同样的现实主义创作潮流和方法的代表，并给予了肯定。他说，艺术转向当前现实这股潮流要求诗的题材“应该是诗人和听众自己的民族生活”，应当是“日常现实生活中的题材”，“其中情节的纠纷限于日常市民生活，背景和人物取自中下层阶级”，其创作方法是强调“对自然和现实事物的摹仿”。这显然是现实主义的道路。“歌德和席勒在青年时代在一种较高的意义上走过类似的道路，不过他们要从这种生动自然的特殊具体的题材里找到深刻的内容意义和有重要旨趣的冲突”①。看来，黑格尔认为狂飙突进时代洋溢着浪漫主义战斗激情的青年歌德、席勒实际上已走在现实主义道路上。这一看法是有道理的。青年歌德、席勒的作品虽然有某些浪漫主义特征，但更强烈的是从生活土壤中吸吮来的现实主义精神，这是他们后来转向古典现实主义的重要基础。

黑格尔对歌德、席勒的创作进行了卓越、精辟的剖析。对歌德，黑格尔着重赞扬了他对时代重大矛盾所作的真实反映。如关于《葛·封·伯利欣根》，黑格尔说，葛兹的时代是中世纪与近代交替的时代，“当时骑士制度以及个人的贵族式的独立自足性由于一种新的客观秩序与法律制度的建立而遭到毁灭”，即封建骑士制度正在被新兴的资本主义社会秩序和制度所代替，那时如果还要坚持旧日的幻想，按旧的生活方式行事，就必然同新生活相冲突而遭到悲剧性毁灭，“《葛兹》选择这种中世纪英雄时代与受法律限制的近代生活之间的交接和冲突作为他的第一部作品的主题，这就足以见出歌德的卓越的见识”②。这里，黑格尔站在时代和社会发展的高度肯定了歌德对历史生活转变关头的某些本质规律的敏锐而正确的反映。

① 《美学》第二卷第368页。

② 《美学》第一卷第250页，

又如《赫尔曼与窦绿苔》原本写的牧歌式的乡村生活，没有什么重大社会意义，而歌德"令人惊赞"的"天才"却使他仍能"把当时革命与祖国的重大事件烘托出来，作为诗中牧歌情节的背景和气氛，这样就把本身窄狭的题材和最广泛的最重要的世界大事打成一片了"①。显然，这是在赞扬歌德敏锐的现实感和对法国大革命对德国人民生活影响的关注。应当指出，黑格尔对《赫》的评价并不符合实际。歌德虽写了法国革命的背景，但一方面仍以牧歌式的恋爱故事冲淡了这一背景，另一方面是带着对法国革命的厌恶情绪来责备革命给人民带来的巨大灾难与流离失所。所以恩格斯在批判"真正的社会主义者"格律恩时曾附带地批评"市民的牧歌《赫尔曼与窦绿苔》和它的胆小而精明的小市民、它的由于极端害怕长裤汉军队和战争灾祸而哭哭啼啼地四散奔逃的农民竟唤起格律恩先生的'最纯正的快感'"②。但是，黑格尔力图对《赫》作出现实的革命的解释这一事实本身就表现了黑格尔自己的现实主义美学倾向。作为哲学大师，他特别推崇歌德的《浮士德》这部杰作，说这是一部"绝对哲学悲剧"，其主题是"企图在对主体的有限知识与绝对真理的本质和现象的探索这两方面之间的矛盾中找出一种悲剧式的和解。这个主题提供了极其广阔的内容，把这种内容放在同一部作品里处理，除歌德以外，过去还没有一个戏剧体诗人能办到这一点"③。他的意思是，浮士德形象的永不停息的奋斗精神在主体有限知识与绝对真理长河的鸿沟之间架起了一座有悲剧性的宏伟桥梁。歌德通过对浮士德永不满足、不懈奋进的艰辛历程的描绘，把极为广阔、丰富的现实生活内容尽收于剧中，这是《浮士德》取得的一个前无古人的伟大成就。

① 《美学》第一卷第244页。

② 《马克思恩格斯论文学与艺术》（一）第502页。

③ 《美学》第三卷（下）第320页。

这里，黑格尔赞扬歌德的重点仍放在他反映生活的巨大容量和历史深度上，也即他运用现实主义方法所取得的硕果上。

对席勒，黑格尔主要赞赏他对市民社会的勇敢反抗。他说，“席勒和他那个时代是不同调的”，如他的《强盗》的主人公卡尔·慕尔“攻击当时整个市民社会秩序和整个世界人类生活情况”①。卡尔因为“受到了现存秩序和滥用职权的屈辱，就索性跳脱了法律的范围。由于他有勇气打破压迫他的那些限制他就创造出一种新的英雄时代情况，他就能成为人权的恢复者②，但是，由于这种反抗是孤立无援的，而且本身导致犯法，所以必然以悲剧性失败而告终。又如《阴谋与爱情》里，斐迪南“要反对当时流行的时髦风尚而维护人的自然权利特别向波沙侯爵要求一种不可侵犯的人权，即思想自由”，这些都反映了席勒“为维护普遍绝对的人权而斗争”③的精神。但是卡尔与斐迪南的反抗主要是为个人，还比较渺小，黑格尔认为《斐埃斯柯》和《堂·卡罗斯》二剧的“主角才比较高尚些，因为所体现的是一种较有实体性的内容，即解放祖国或维护宗教自由”④。黑格尔对席勒在歌德影响下创作的现实主义悲剧《华伦斯坦》评价最高。他说此剧表现了“一个具有普遍意义的宏伟目的，即德意志的统一与和平”，华伦斯坦作为统帅要实现这一目的是崇高的，但实现的手段（如用封官、晋爵、功名、个人威信等来对抗皇帝权势）却是“勉强凑合的”⑤，因此，必然落得失败的下场，“等到他刚作出决定”反叛时，“却发现他所信赖的军队脱离了他的掌握”，他最后发见自己是孤立的，倒不是由于有一个外面的敌对力量把他打败，而是由于失去了实现他的目的的一切手段；被军队遗弃了，他就完

①③《美学》第三卷（下）第320、321页。

②④《美学》第一卷248、249页。

⑤《美学》第三卷（下）第320页。

了"①。黑格尔对席勒的主要作品都是肯定的，从他对上述作品主题与形象的分析中，我们可以看到他的文艺批评标准首先在于看一部作品是否反映、揭示了重大的现实矛盾，是否具有普遍的社会意义（"实体性意蕴"），以此来评价作品的高低得失。

黑格尔不但看到了歌德、席勒创作的现实主义成就的共同性，而且也比较了他们的差异点。他指出，两个人的基本区别在于歌德偏重于客观性、具体性，席勒偏重于主观性、抽象性。他说：歌德有着"宁静的不纠缠在概念里的纯朴性和客观性"，而席勒则常常"有意地进行抽象思考甚至表现出他对哲学概念所感到的兴趣"，"也许这对艺术作品的纯朴的美并不大利"②。正由于此，两人在塑造人物形象的成就上也显出了高低。黑格尔把歌德与莎士比亚并列为近代最擅长塑造有生气的人物性格的作家，而未提席勒。席勒塑造了不少成功的形象，但有的形象由于主观性、抽象性的干扰未抓住真正的内核"。两人的这种差别黑格尔虽未加以强调，但实际上是抓住了问题的症结。其实，这正是马克思、恩格斯后来所说的"莎士比亚化"与"席勒式"的区别③，"现实主义的东西"与"观念的东西"的区别④。可见，黑格尔对歌德与席勒艺术成就高下的比较也透渗了现实主义的思想。

黑格尔对古今各个时代各民族的艺术家和艺术作品的评论当然远不止上面介绍的这一些。但是仅仅凭这些评论，已足以说明黑格尔艺术批评、鉴赏论的现实主义性质，说明他内心深处确实滋生和积聚着现实主义的美学思想，这种思想往往实际上成为他进行艺术批评的主要依据；也说明他美学思想中健康的、辩证的、唯物的因素不时突破唯心体系的外壳，爆发出耀眼的火花来。

---

①② 《美学》第一卷第249、77页。

③④ 《马克思恩格斯论文学与艺术》第174、180页。

十四　艺术类型的历史发展

黑格尔在“理想发展为各种特殊类型的艺术美”的标题下展开了对象征、古典、浪漫三种艺术类型发展的历史描述。他认为，这三种艺术类型是从美的理念的“内容发展出来的”，代表了理想（艺术美）发展的三个历史阶段。黑格尔把艺术类型放在历史发展和联系中考察的做法，显示了他把逻辑、历史、美学三者统一起来的努力。但是，由于他的探索是从头足倒置的理念论出发的，势必使他对艺术历史类型的划分成为显然荒谬的唯心主义模式。在他那里艺术的种类和总类不是对现实的艺术作品的概括和区分，而是从唯一的“上帝”——美的理念的精神泉源中涌流出来的，是这个无时不在、无处不到的神灵外出巡游的不同阶段，这样又把艺术分类神秘化了。

黑格尔划分艺术历史类型的基本尺度是精神与物质、内容与形式之间的关系的变化。正是精神性的理念内容与体现理念的物质形式（艺术形象）之间平衡关系的建立与打破构成了艺术发展的基本脉胳，规定了艺术的三种历史类型。理想的艺术是精神内容与物质形式、“意义与形象的联系和密切吻合”①。这是古典型艺术的基础。此前，在物质形式压倒精神内容、意义还不能完全把握形象的情况下，只能出现象征型艺术；此

① 《美学》第二卷第10页。

后，当精神超出物质形式，意义把形象降为无关轻重的外在因素时，就形成了浪漫型艺术。前后两种情况，都是精神与物质关系的不平衡或失调。“总之，象征型艺术在摸索内在意义与外在形象的完满的统一，古典型艺术在把具有实体内容的个性表现为感性观照的对象之中，找到了这种统一，而浪漫型艺术在突出精神性之中又越出了这种统一”①。这就是黑格尔划分艺术历史类型的基本法则。

由此可见，黑格尔是把物质与精神的基本关系作为划分艺术类型的准绳的。当他这样做时，他实际上触及了人类历史上看待物质与精神关系的不同世界观。怎样看待物质与精神的关系是世界观的根本问题。黑格尔在此当然不是就世界的本源意义上来谈物质与精神关系的，在本体论问题上，他是彻底的一元论唯心论者。他这里主要是从认识论、从主体能动性角度来看精神与物质的关系的。理念是精神的主体，艺术是理念主体在“摸索”、“找到”、“越出”物质与精神的平衡关系中发展的。这三种关系显然包含着对人类主观能动性日益发展，现实的精神主体（人）日益超越、压倒自然（物质）的合理猜测。当然，就其具体的划分来看，其准确性与科学性是可以商讨的，把艺术史的原动力归于理念和精神（世界观）的发展，而割断艺术同人类物质生产方式的历史联系是犯了唯心史观的根本错误。

下面，我们来剖视一下黑格尔对三种艺术的历史类型的具体见解。

象征型艺术——艺术前的艺术

黑格尔认为象征型艺术的根本特点是理念的抽象性、形象的物质性、形象对理念（意义）的象征性。

① 《美学》第二卷第6页。

他认为，理念发端时期还是抽象的、缺少定性的、不明确的，本身还不能产生适合于自己的感性形象，只得在外在自然界事物与人类事迹物质性外壳中寻找表现自己的方式。这样，理念内容与形象就是矛盾割裂的，纯然物质性的外在形象不能完全、恰当地表现理念内容。形象与理念之间只存在某一种外在的“嵌合”、“拼凑”关系，理念用外在物质形式“隐约暗示”自己的抽象概念，把自己的普遍意义勉强纳入一个只有个别方面相关的具体事物中。这种“意义与形象的遥相呼应”的“暗示”关系就是象征关系①。正如黑格尔所说，“象征首先是一种符号”，它“是直接呈现于感性观照的一种现成的外在事物，对这种外在事物并不直接就它本身来看，而是就它所暗示的一种较广泛普遍的意义来看”②。这里，发生象征关系的前提是意义的抽象性与形象的物质性。

在象征中，形象与意义之间虽有某些相关处，如狮子象征刚强，狐狸象征狡猾，圆象征永恒，三身一体象征神，等等；但也存在某种不协调、不相关的方面。一则形象往往不能充分表示意义，如神是无限的，其意义是难以用感性形象穷尽的，不是三身一体的几何图形或某些动物形象足以表达的；二则形象本身也往往是多义的，如狮子，除刚强外还可表达凶暴、残忍、勇猛等许多意义。所以象征总是不能充分、恰当地揭示意义与形象的全部关系，总有一定的暧昧性，“象征在本质上是双关的或模棱两可的”③。

黑格尔从逻辑与历史统一的方法出发，认为“象征”无论就它的概念来源，还是就它在历史上出现的次第来说，都是艺术的开始”④。因为，“艺术的要义”在于意义与形象的溶汇一体、水乳交融⑤。而象征型艺术的意义和形象既然还不统

①②③　《美学》第二卷第5、10、12页。

④⑤　《美学》第二卷第9、10页。

一，它就还不是真正意义上的艺术，而“只应看作艺术前的艺术”①，看作是过渡到真正艺术的准备阶段”②。这一阶段的艺术在历史上的实际代表就是与原始宗教紧密结合的东方艺术。在黑格尔看来，古代东方人一方面还没有摆脱对自然的依赖，精神还受到物质压迫，未获得解放；另一方面还处于“宗教和政治专制”统治下，人们不知道人的本质是自由的，只知一个人即专制君主是自由的③，因而主体淹没在一种普遍实体”（指宗教、政治、伦理等信条）之下，“丧失掉他的自我”④。所以，只能产生物质压倒精神、客体吞没主体的象征型艺术。这样，黑格尔就说明了象征型艺术之所以产生在东方或以东方艺术为代表的自然原因和社会历史原因。当然，这种说明并不科学，也不符合历史事实。但是，他考察艺术发生、发展史的方法还是有可取之处的。他是从考察人类早期的特殊社会关系（包括人与自然的关系）入手，揭示当时人们对世界的基本看法，然后阐述特定的世界观产生特定类型的艺术。这是一种历史主义的方法、社会学的方法。这种方法在今天看来是毫不希奇了，甚至在某些方面有些陈旧或不全面了，但在当时还是一种崭新的武器，还被多数人不理解。唯其如此，才显得弥足珍贵。黑格尔的历史主义的方法虽然是唯心的，但在思想发展史上，却应当看成是迈向唯物史观的重要一步（重要环节）。

象征型艺术本身又有一个发展过程。构成象征艺术发展的内在动力也是意义与形象的矛盾斗争（这一矛盾贯串整个艺术史）。黑格尔说：“一切象征型艺术都可以看作对内容意义和形象的互不适应所进行的继续不断的斗争，而象征型艺术的不同阶段并不是不同种类，而只是这同一个矛盾的不同阶段和不

①②④《美学》第二卷第9、21、169页。

③《历史哲学》第56页。

同方式”①。他把这些阶段和方式划分为：

（一）不自觉的象征方式。

这是象征艺术的起点。内容意义与它所追求的象征表现形式之间还处于“虽未分裂而在结合之中却仍有矛盾的那种带有神秘意味的不巩固的统一，这是一种地道的不自觉的原始的象征方式”②。其中，形象还未经“艺术意识”的加工，还未被有意地定为象征。

这一阶段象征的最初形式是意义与形象的直接统一，代表精神意义的绝对（神）与表现绝对的外界自然事物处在直接统一中，人把未经艺术加工的现成自然事物直接用来表现绝对的普遍意义。如古波斯教把自然界的光（太阳、星辰、火看作就是绝对或神本身，而未把二者分开，未把自然的光仅看作神所显现的感性形象。这种象征还不具备艺术因素。

接着出现的是幻想的象征。意义与形象的原始直接统一分裂了，人的意识力图用幻想方式把分裂的两方面重新结合起来，这时“才开始有真正的艺术需要”③。如古印度宗教艺术已开始把意义与形象分割、对立起来，为弥补这种分裂，要么把现实界最粗俗的感性事物看成神的显现，把猴子、牡牛、个别婆罗门教徒当成神来崇拜，象《罗摩衍那》史诗以猴王哈努曼为主角；要么就求助于“形象的漫无边际性”（体积的庞大，按倍数扩大同一因素等）来“勉强表达意义的广度和普遍性”④，如三头六臂、千手观音之类，以及把鸟卵扩大为包含一切生命在内的世界卵。再就是神人互变或神的人格化。这种象征方式带有“离奇幻想、挣扎酝酿以及颠倒错乱的拼凑”的特点⑤，在“这种骚动混乱中”“找不到真正的美”⑥。

①② 《美学》第二卷第26页。

③④⑤⑥ 《美学》第二卷第44、50、28、46页。

这一阶段的最后一种象征形式是经过初步艺术加工的“真正的象征”。这时，意义已离开现成自然事物获得独立自由，把自然事物（“第一种形象”）当成否定面，通过人的加工而“形象化”①，创造出有自己特性的、有定性的个别事物形式，以显示更深广的普遍意义的“第二种形象”②。这种意义与形象之间的同一，已不象前面那种直接的统一，而是包含着对立面之间由想象创造出来的统一。但是，这种统一仍不完善，形象虽包含一些意义的内容，但并不能确定地、完善地表达意义内容。这样的象征已可视作象征型的最初的真正的艺术品，它的缺陷是仍然比较暧昧、奥秘。

绝对意义对自然事物的否定，在最普泛意义上就是死亡，所以生与死往往成为“真正的象征”艺术的主题。黑格尔说：“正是一般的生命辩证过程，即出生，成长，死亡以及从死亡中再生，向真正的象征形式提供了适合的内容；因为在一切自然生活和精神生活的领域里，都有一些现象以这种辩证过程为它们的存在的基础，因而可以用来阐明和暗示这种意义”③。古埃及艺术就是真正的象征艺术的典范。如埃及人把动物、特别是死人制成木乃伊来敬奉，表现了他们关于生死转化的观念；尤其那巨大挺拔的金字塔是“埃及人关于死的观念和表现”④之一，它标示着“一种已摆脱单纯自然性（物质性）的内在的东西”，一个“亡魂和不可眼见的事物的国度”，因而，金字塔是“由艺术创造出”巨大的外在形象，而“其中隐含着一种内在的（精神的）东西”的“庞大的结晶体”⑤。

总之，在不自觉的象征艺术阶段，内在精神还未完全从现象界、物质性中摆脱出来而获得自由，所以意义与形象虽开始区分却仍时常混杂在一起，因而使象征还带有暧昧、神秘、模

①②《美学》第二卷第64、65页。

③④⑤《美学》第二卷第64、70、71—72页。

糊的性质。

（二）崇高的象征方式。

这是象征型艺术的发展阶段。这时无限的绝对精神已明确地跳出个别外在事物的形式，与整个现象界相对立，它不能在有限现象中直接找到表现自已的形象，这就形成了“崇高的象征”。黑格尔说：“崇高一般是一种表达无限的企图，而在现象领域里又找不到一个恰好能表达无限的对象”，“意义在崇高里所获得的新的内容就是它和现象界整体相对立，成为本身具有实体性的太一，这个太一本身就是纯思想”，“已不再能在一种外在事物上找到它的表现”①。这种绝对或太一本身已超越具体感性事物，但要将它变成可供观照的具体事物的形象，只有两种方式。第一种是用具体事物的肯定关系，即绝对是创造一切事物的力量，同时又借这些事物的形象才得到显现；第二种是同具体事物的否定关系，即绝对“超越出个别现象乃至个别现象的总和之上”②，因此形象无法充分显现绝对，就降低为一种绝对（太一）的偶然、暂时、渺小的附属物和装饰。

第一种肯定方式表现为艺术中的泛神主义。绝对（太一）被看作偶然事物的全体，就内在于这些偶然事物之中。这种艺术首先出现在印度，接着是波斯伊斯兰教诗，最后是基督教的神秘诗。第二种否定方式表现为真正的崇高艺术。这不仅是数量或形式的崇高，更主要的是内容意义的崇高。其中意义本身是明确的，但意义与形象的关系变成了造物主与被创造物的关系，即意义创造形象，形象仅处于隶属地位，意义“溢出外在事物之外”，艺术形象所表现的“只不过是这种溢出或超越”③。

①②《美学》第二卷第79页。

③《美学》第二卷第91页。

意义与形象的这种不适合就变成崇高，具体表现在希伯来诗里。它把有限世界看成无足轻重、无独立性的事物，只是为显现神的光荣而存在的，许多歌颂神的诗即属此例；另外，《旧约》中的诗篇把光、天空、云、风都写成本身无意义、非独立的事物，而只"是为神服务的外衣、车辆或信使"；还有些诗写人在神面前感到自己无价值、空虚和恐惧；总之，这类艺术都以自然事物与人的渺小、无常去映衬、歌颂神（太一）的崇高和永恒。这两种方式都是以有限形象表现无限意义、而无限意义溢出有限形象时形成的崇高的象征。

（三）自觉的象征方式，即比喻的艺术形式。

无论是不自觉的还是崇高的象征方式，意义与形象之间至少还有一种必然的联系，并不完全取决于人的有意安排；自觉的象征方式则是前两种方式的统一，它与前两种方式的不同之处在于，它的意义与形象之所以被联系在一起，主要"取决于诗人的主体性，取决于他的精神渗透到一种外在事物里的情况，以及他的聪明和创造才能"①。这里，艺术家对所要表现的意义的内在本质和用以表现意义的外在显现的形式的性质，都认识得清清楚楚，"而且自觉地把所发见的二者之间的类似点摆在一起来比较"②；同时，意义也不再是"绝对"、"太一"、"无限"本身，而是艺术家自己选择的有限内容。这类象征型艺术就是比喻。在黑格尔看来，这种比喻虽然自觉却并不能形成更高级的艺术形式，因为它是"一种虽清楚而却肤浅的构思方式，在内容上是窄狭的，在形式上多少是散文气的，既没有真正象征的那种秘奥的深度，又没有崇高的那种高度，而是从这两个阶段降低到平凡的意识"③。他把自觉的象征方式

①② 《美学》第二卷第99页。

③ 《美学》第二卷第100页。

又分两类：

一类是从外在事物出发的比喻。即以外在具体现象为出发点，把其中包含的意蕴挑出来加以加工、发展，表达某种一般意义，此时艺术家主体性还不明显，意义似乎就含在形象之中。寓言、隐射语、宗教故事、格言和变形记等艺术体裁就属此类。如《伊索寓言》描述自然界的生物或非生物的情况，"展示出和它们极相类似的人类的情况、情欲和性格特征"①。《列那狐的故事》也属此列。这一类比喻或象征的意义还包含在客观事物（形象）之中，艺术家只是从形象中把意义提炼出来，其自觉的创造程度还不够高，主体性体现得还不够充分。

另一类是从意义出发，加以形象化的比喻。这就完全取决于艺术家的主体作用了。艺术家要表达一种思想、感情、意义，就得寻找（借用）一个与之有某种关联的外在事物来把这意义形象化为可以观照的，"使意义通过外在于它的形象而获得生命，同时也是凭主体作用去解释一种现实存在事物的意义，把这种事物联系到原来属于精神的观念、情感和思想上面去"②。这里，意义起着统帅形象的作用，形象只是说明、表明乃至图解意义，那只是隶属于意义，成为意义的一种装饰品和手段。于是寻找意义与形象的某种类似点成为这类比喻的关键。谜语、寓意作品、隐喻、意象比喻和显喻均属这类。如寓意作品或是把抽象事物人格化，赋予爱、正义、春、秋等以"神"的形象，或是用武器、刀矛之类来表现战争，用花来表示季节；在隐喻和显喻中，意义与形象的比喻关系更直接，显喻用"如"、"似"之类词正面点明这种关系，隐喻则不加点明，如卡德隆诗中常用属人的东西表现自然，"波浪在呜咽"，"血在呼吁报仇"，"双眼射出火焰"等等都是隐喻。

此外，自觉的象征艺术中还有偏重表现意义的教科诗和偏

①② 《美学》第二卷第111、119页。

重表现外在事物具象的描绘诗，以及古代箴铭之类体裁，它们都是意义与形象相分裂而又不能统一起来的“附属的艺术形式”，这表明，“这些艺术形式是真正艺术因素的完全衰颓的结果”①。

总之，象征型艺术是“意义和表现形式还没有达到完全互相渗透互相契合的一种艺术形式”②。在其发展的整个过程中，无论是不自觉象征阶段、崇高的象征阶段，还是自觉的象征阶段，意义与形象、精神与物质都有不同程度的分裂，特别是发展到上述的“附属形式”，更“说明象征型艺术的自毁灭”③，再向前发展，就是古典型艺术了。

古典型艺术——真正美的艺术

在象征型艺术中，理念本身是不确定的、抽象的，因而形式也只能是外在于理念的、与理念分离的。到了古典型艺术，理念是自身包含差别的具体理念，它自己否定自己、规定自己，使自己外现于形象，“它在本身的概念里就已具有符合它的外在形象，它就可以把这个形象作为自在自为（绝对）地适合于它的实际存在而与它融成一体。这种内容与形式的完全适合的统一就是第二种艺术类型即古典型的基础”④。这种意义与形象、内容与形式的完整的统一“形成一种自由的整体，这就是艺术的中心”，它“符合美的概念”，“用恰当的表现方式实现了按照艺术概念的真正的艺术”⑤。在黑格尔看来，古典型艺术结束了象征型艺术意义与形象分裂的状态，达到了两者的和谐统一，也就结束了“艺术前的艺术”时期，进入“真正的艺术”时期。因为美与艺术的本质就在理念与感性显现、意义与形象、内容与形式的有机融合。所以美就是古典型艺术的根本特征。

①②③④⑤《美学》第二卷第149、148、149、5、157页。

在古典型艺术中，自由的精神经艺术加工后应成为"处在自然形象中的精神的个性"，这就不能纯然是自然界纯物质的东西，而只能是人的形象，因为人的全部构造"显得是精神的住所"，"是精神的唯一可能的自然存在"，"精神也只有在肉体里才能被旁人认识到"①，因此，"形成真正的美和艺术的中心和内容的是有关人类的东西"②。用人的形象作为表现中心，是艺术按必然规律发展成熟的标志之一。所以，人体雕塑自然地成为古典型艺术的一个中心；当然，通过对人的情感、本能冲动、事迹、遭遇、行动的描绘来和谐地表现精神，也同样体现了古典型艺术的特征。由于精神与物质、意义与形象处于"未受干扰的和谐"中，所以总是显出一种精神"在它的现实存在中的平静，一种幸福，一种对自己的满足感和伟大感，一种永恒的肃穆和福泽，一种纵使在灾祸和苦痛中也不会失去镇定自持的态度"③。这正是古典艺术追求的风格。

黑格尔认为，古典型理想在历史上的实现就是希腊艺术。希腊民族"创造出一种具有最高度生命力的艺术"。他们之所以能够达到"古典美"，是因为他们"生活在自觉的主体自由和伦理实体的这两个领域的恰到好处的中间地带"：一方面，他们不象在专制政治和自然力双重压迫下的东方人那样丧失了主体自由；另一方面，他们也不象完全脱离社会普遍的伦理关系、观念的近代人那样沉浸于主体自我之中，"按照希腊生活的原则，伦理的普遍原则和个人在内外双方的抽象的自由是处在不受干扰的和谐中的"，"政治生活的实体就沉浸到个人生活里去，而个人也只有在全体公民的共同旨趣里才能找到自己的自由"④。黑格尔认为正是这种真正自由的社会条件，提供了美和美的创造的理想环境，"美开始显出它的真正生活和建立它的明朗的王国"，"美的感觉，这种幸运的和谐所含的意

①②③④《美学》第二卷第166、163、168、169页。

义和精神，贯串在一切作品里”；也正是由于他们的世界观“介乎既有思索教养，却又不假思索这两种情况的中心”，使他们能把本民族“精神方面的神现形于他们的感性的、观照的和想象的意识，并且通过艺术，使这些神获得完全符合真实内容的实际存在”，从而“在这个转折点上攀登上美的高峰”①。就是说，希腊民族处在从专制制度向纯然主体性过渡、从受自然力支配到高度发达的文明社会的“中间地带”，他们的个性要求同社会的伦理观念水乳交融，所以他们享受到最充分的个性自由。这样一种社会状况，最有利于人类的形象思维（感性的、观照的和想象的意识）的发展和成熟。因此，希腊人能“把自然的东西”改变成为自己的表现”②，从而创造出精神与物质、理念（意义）与形象完全和谐统一的美的艺术——古典型艺术。黑格尔曾把“美的个性”称为“希腊性格的中心”③，而把希腊精神比作“雕塑艺术家”，他“把石头作成了一种艺术作品”：一方面，“那位艺术家需要石头、颜色、感官形式来作他的精神概念，来表达他的观念”；另一方面，石头“被雕塑为‘精神的’一种表现”④。所以，创造感性与理性有机统一的艺术美成为希腊民族的本能和天性，成为古代希腊的象征和标志。

在自由的希腊社会情况下，艺术家面临的创作内容和题材是明确的、现成的，无须费力搜寻的，它来自“民族信仰或是历代相传曾经发生过的事迹”；艺术家的创造是自觉的，“显得是理智清醒的人的自由创作，他既知道自己所想做的事，也能做到自己所想做的事”⑤；然而他的作品不仅是个人意志的产物，同时也必然体现着全民族的精神。如斐底阿斯雕刻的宙

① 《美学》第二卷第169—170页。

②③④ 《历史哲学》第283、285、284页。

⑤ 《美学》第二卷第171页。

斯取材于荷马史诗，三大悲剧家也常从希腊神话、史诗中汲取题材，所以很自然把艺术家的主体创造的自由溶化到民族精神的洪波中了。古典型艺术由于内容意义本身决定了形象，而形象本身又恰好完整地体现着内容意义，所以艺术家的创造活动既不受束缚又不是漫无节制的，他只是“就意义去塑造形象”，“完全按照概念本身既已成就的东西”，“仿佛只是就现成的外在显现形式上洗刷去一些不适合的附赘悬瘤”①，因而显得水到渠成、瓜熟蒂落，轻松自如，毫不费力，创造成为一种“艺术的自由游戏”②。在创作技巧方面，由于希腊经济的发展，已达到“艺术中一切手艺操作的成规都已经高度发达了”，因而艺术家能够驾轻就熟地支配感性物质材料，“达到技巧的完美”，并“致力于自由塑造形式”③，从而创造出与内容紧密结合的无与伦比的形式美。

黑格尔对古典型艺术的阐述同样体现了逻辑与历史的统一。他认真探索了从象征型到古典型艺术的发展、从崇高到美的飞跃的社会历史原因，重点考察了希腊社会制度的各个方面，以及这种制度对形成美的个性和内容与形式高度统一的艺术美（理想）的决定作用，是值得赞许的。虽然他的考察还是片面的（经济发展只随便提到一点），也未能跳出唯心史观的框子（主要从伦理、政治等上层建筑去解释同为上层建筑的艺术），甚至他对希腊社会政治、道德观念的解释也不够全面、准确（只看到其自由和谐的一面，看不到矛盾斗争的一面），然而这样一种历史主义的方法，这样一种力图在历史发展包括艺术史发展的“乱麻”中理出一条规律性的红线的做法，在黑格尔以前还是极为罕见的。这种历史观总同样体现在他对古典型艺术发展的描述中。

①② 《美学》第二卷第172、173页。

③ 《美学》第二卷第173—174页。

黑格尔指出，古典型艺术也有一个形成、发展和解体的过程。它是从象征型艺术的终点出发而又经过否定、改造和扬弃才形成的。这种改造过程首先是贬低动物性因素，否定象征艺术中的动物崇拜、人兽合一等自然因素。接着，是把被象征艺术看成神的一些原素性的自然力量（水、土、风、火等）或与自然混杂的肤浅的人格化当作消极因素加以否定和克服，即"对起源于较早的宗教观念和艺术观点之中的生糙的、不美的、粗野的、离奇的纯然自然性幻想性的因素进行改革和提炼"①。古典型艺术就在这样的改造和斗争中诞生了。

发展到古典型艺术的理想、完满阶段，它的内容是精神性的，同时也把自然力量纳入精神领域；它的形式是人类的外形、事迹等，能把精神内容"完全自由地透明地显现出来"②。希腊艺术就代表着这个理想艺术的阶段。希腊艺术家的创作特点是：（1）他们创造的神的内容取自人的精神与生活，"所以是人类心胸所特有的东西，人对这种内容感到自由而亲切的契合，他所创造的就是表现他自己的最美的产品"③。(2) 古典造型艺术家同时是诗人，他们把材料投入想象的熔炉，"用高深精神的纯洁火焰把一片混乱的、自然的、不纯的、外来的和无尺度的东西都烧光，使它们熔成一片，显出一种净化过的形式来"④，消除了象征的、生糙的、不美的因素，突出了人的精神自由。（3）希腊诗人往往要表现神们在人间事物的关系里的活动与作用，如荷马史诗多次表现神的现身或降临，甚至把旷日持久的特洛伊战争描写成两军背后各有几位神在支持和斗法。这三个特点共同体现了希腊艺术是神与人结合、意义与形象结合、理性与感性结合的自由整体。

希腊宗教是多神教，各个个别神虽各司其专职，但往往也兼有其他使命。如宙斯手操统治神、人的大权，又与天空、雷

①②③④《美学》第二卷第192、219、223、223页。

电、自然界的生命繁衍有关；酒神狄奥尼苏斯管酒、游戏和戏剧表演；雅典娜既代表节制、宗法精神，又是智慧、勇敢、自由的女神；……。黑格尔说，在各门艺术样式中，最适于表现古典理想和神们特殊性格的是雕刻。因为"雕刻一方面理想性较强"，可把神们的丰富个性集中凝定为简单明了、高度概括的形象，"另一方面又把神们的性格个性化为完全具体的人类面貌"，使之成为神人一体的"永恒的形象"，因而是"古典型造型艺术美的中心"①。

但是，古典理想在达到高峰后就要开始走下坡路了。黑格尔认为，这是因为，第一，理想是无限的精神，在有限的感性的人的形象中总感到不自在，精神的本质是自由，是摆脱感性物质的束缚，所以理念与形象的和谐统一是暂时的，理念要退回自身，要超出形象，因而古典型艺术就不得不让位。第二，古典艺术表现的多神系统本身也包含着衰亡的萌芽。雕刻鼎盛期神们被看作有实体性的力量；但神们的杂多及分工范围的狭窄，使他们也代表个别目的卷入有限世界的纷争和冲突，相互之间亦争斗不停，这就从根本上损害了他们自己的伦理实体性。于是，在这种有限的神、人之上又有一个必然的命运来支配他们。这样，神就失去了神应有的本性，多神教的根基就要发生动摇并最终被一神教——基督教代替了。第三，古典型艺术赖以生成的希腊社会条件逐渐消逝了，原先"精神个性""与自然和人类生活中的真正的实体和谐一致"，"个别的人"同"国家生活，公民社会以及它的伦理观念和活的爱国思想"高度统一的社会状况"也要终于变成过去"②。因为此时个人的主体性开始追求不合公众利益的私人利益，成为与国家对抗的力量，因而丧失了实体性。这样，社会政治、伦理基础的腐化变质，就导致古典型艺术的解体。

①②《美学》第二卷237、261—262页。

古典型艺术解体的形式是喜剧和讽刺。黑格尔认为当精神不满足于腐败的现实世界而退回自身时，人的内心理想与现实发生尖锐矛盾。喜剧与讽刺即力图通过描绘现实的腐朽方面来显示真、善的不可对抗，以解决这一个矛盾。希腊的美的王国是没有讽刺的，只有在希腊伯里克利时代末期，社会和谐与个性自由逐步丧失并走向腐化时，阿里斯托芬的喜剧才应运而生；而罗马世界则是"讽刺的土坦"，因为"罗马世界的精神特点是抽象概念和死板法律的统治，是美和爽朗的道德生活的破灭，作为直接的自然道德发源地的家庭遭到了轻视，个性一般遭到了牺牲，完全听国家政权摆布，只能在服从抽象的法律之中才能见到冰冷的尊严和知解力方面的满足"①。这种政治制度与伦理观念是与美的艺术水火不相容的，只能产生"把现实界的腐朽形象摆到我们眼前，使这种腐朽由于它自己的空虚而陷于总崩溃"，从而"使坏人坏事成为笑柄"②的讽刺。这种精神与物质、理想与现实的分裂和对立，按黑格尔的观点，是与美和艺术的本性相悖逆的，是把古典型艺术推向衰亡、解体的根本原因。

黑格尔对古典型艺术从形成到解体的分析，一方面紧紧扣住精神与物质，内容与形式，意义与形象的关系的变化（克服象征型的不平衡，逐渐趋于平衡，最后又出现新的不平衡），另一方面又致力于揭示这种变化的社会原因，并力图以对应的历史事实来加以印证，这样就在客观唯心主义的抽象理念运动形式中注入了具体的历史内容，达到了逻辑与历史的统一。

浪漫型艺术——超越艺术的艺术

黑格尔认为，在象征型艺术中，想象力倾向于努力从自然

①② 《美学》第二卷第267、268页。

转到精神，精神还未构成艺术的真正内容；到古典型艺术中，精神已成了艺术内容和基础，精神完全渗透到自己的外在显现中，使自然的东西受到理想化，恰好表现精神内容，“从而使艺术达到完美的顶峰”①。但是，借外在感性因素来表现精神，仍与精神本性不符，因为“精神只有在自己家里，即在精神世界（包括情感、情绪和一般内心生活）里，才能找到适合它的实际存在”②。所以，精神要离开这些外在因素而回到自身，于是古典的理想（美）分裂为精神主体与外在现象客体这两个各自独立的整体，“通过这种分裂才能使精神达到它与它本身的内在因素的更深刻的和解”，以摆脱外物的干扰，“享受到它的无限和自由”③。黑格尔把精神与物质关系的这一新的根本性变化称为“新内容”和“新的世界观”，并由这种世界观推演出浪漫型艺术来。他说：“浪漫型艺术的形式是由艺术所要表达的内容的内在本质所决定的”，“这种新内容现在作为真理的绝对内容而进入意识”（指理念退回精神自身），“因而形成一种新的世界观和一种新的艺术表现形式”④，这就是浪漫型艺术。

浪漫型艺术有哪些特点呢？黑格尔指出，第一，它遵循内在主体原则。由于精神有内在性和主体性，所以直接表现精神内容的浪漫艺术就具有内在主体性这一根本特征，“浪漫型艺术的真正内容是绝对的内心生活，相应的形式是精神的主体性、亦即主体对自己的独立自由的认识”⑤。拿浪漫型艺术与古典型的雕刻艺术比，可以看到，古典型艺术的雕刻形象虽与精神内容和谐，但未渗透精神的活动和自觉的内心生活，外表上眼睛不会放光，没有单纯灵魂的表现，“浪漫型艺术的神都是长着眼睛能见事物的，自己认识自己的，具有内在主体性的，把自己的内心生活展示给观众内心的”⑥。

①②③④⑤⑥《美学》第二卷第273、274、274、273、276、278页。

第二，它的题材范围广泛丰富。因为精神主体性的实际存在就是有内心生活的人，而人与整个现实世界是密切联系在一起的。所以，要表现人的内心生活，也就要表现整个现实世界与人的关系，包括尘世的旨趣、情欲、冲突、苦与乐、希望与满足”，以及“自然和它的个别现象领域的外在方面”①；因此，“它就会展现为无限丰富的内在的和外在的冲突、分裂以及各种强度的情绪，也就会展现为各种强度的满足”，“整个人性和它的全部发展都是浪漫型艺术的用之不竭的材料”②。因而浪漫型艺术的表现领域大为开拓了。

第三，浪漫型艺术的旨趣会导致写实方法的出现。因为“浪漫型的旨趣不再关心使实际存在现出古典型的统一，而是集中在一个与此相反的目的上，就是用一种新的美的气息灌注到精神本身的内在形象里，所以艺术从此就不大关心外在的东西，它只把当前现成的外在东西信手拈来，让它爱取什么样的形状就取什么样的形状”③。就是说，当浪漫型旨趣把注意力集中在精神的内在方面时，对现实中的外在事物和现象就不再象古典型艺术那样着力筛洗、概括和理想化，而是尽量保持它们的原貌，保持它们的个别性、偶然性、具体性的特点，这就是“导致肖像式的艺术出现，这种艺术侧重外在方面的个别特点，按照个别特点及其形式在自然中本来的样子描绘出来，不把它的瑕疵和缺陷洗刷掉，用较适合的东西来代替它们”④。这种肖像式的艺术就是写实的艺术，它是古典型艺术的对立面和分裂物。

第四，浪漫型艺术不回避冲突、丑陋和怪诞。浪漫型艺术是精神退回自身、与自身和解的产物，这实质上是精神自分裂、自运动的过程，通过分裂，“有限的，自然的，直接的存在，自然的心，就被确定为反面的，罪孽的，丑恶的一面，因

①②③④《美学》第二卷第282、284、285、290—291、291页。

此，只有通过对这种反面东西的克服，精神才能摆脱本身的分裂而转入真实与安乐的领域”①。这样一个分裂与克服的过程是一个“挣扎和斗争”的过程，包含着“灾难、死亡和空无的痛感”②，因此，浪漫型艺术必然要表现古典型艺术竭力避免的种种罪恶、丑陋、肉体与精神的痛苦和扭曲、内心的分裂冲突乃至怪诞与死亡。痛苦和死亡在古典型艺术中表现为单纯的否定，“但是在浪漫型的世界里，死却意味着否定的否定”“成为精神从单纯的自然性和不适合有限性之中解放出来的复活”③，所以表现痛苦与死亡“在浪漫型艺术中却第一次成了它所特有的必然”④。

第五，浪漫型艺术的基调是“音乐的”，“抒情的”不同于古典型艺术的基调是“造型的”，“叙事的”。因为浪漫型艺术主要表现内在精神生活，外在的东西显得无足轻重。它“仿佛只是凭自己认识自己、一种既无对象又无形象的单纯的声音，水面上的一丝波纹，一种飘浮在这样一种世界之上的声响”，因此，“它的基调是音乐的，而结合到一定的观念内容时，则是抒情的。抒情仿佛是浪漫型艺术的基本特征”⑤。

第六，浪漫型艺术有着更高的精神美。浪漫型艺术丧失了古典型艺术那种自由生动、静穆和悦的理想美，但却是一种“更高的艺术”。因为古典型艺术还只是“精神在它的直接的感性形象里的美的显现”，而浪漫型艺术则是精神超越了直接的感性显现，达到“自己与自己相融合”⑥。同样浪漫型艺术的美也超越了古典型艺术的美。黑格尔说：“如果要根据这种新内容来形成美，那么前此所说的美只能处于次要的地位，现在的美却要变成精神的美，即自在自为的内心世界作为本身无限的

①② 《美学》第二卷第280、280页。

③④⑤⑥ 《美学》第二卷第281、280、287、274页。

精神的主体性的美”①。浪漫型的美正因为不再涉及古典艺术特有的“对客观形象的理想化”，而只诉诸心灵本身的内在形象，所以“它是一种亲切情感的美”②，一种内在美。这就是“浪漫型艺术所特有的美的形象，也就是它的理想”③。以上六点，就是浪漫型艺术的基本特征。

黑格尔把浪漫型艺术的历史发展分为三个阶段：

第一阶段是“宗教范围的浪漫型艺术”，主要是中世纪的基督教艺术。前面说过，精神的发展否定了特殊化的希腊诸神，而形成耶稣基督的一神教。这就要求艺术以基督教为题材，并服务于基督教。这一阶段开始时，艺术着重描写基督由神变人的生活，即基督的赎罪史，诸如基督的诞生、受苦、临刑、死亡、复活、升天等，以表现通过个别人的痛苦和死亡，精神得以解放和复活。接着艺术表现宗教的爱，这是“宗教领域中的浪漫型艺术的理想”，“是单纯的精神的美”。它主要描写圣母玛利亚的母爱，基督的爱和基督徒们的爱。这种爱是“最真实的，最富于人性的，同时也完全是精神性的”④，“仿佛就是精神的肖像”⑤，它在“肯定的满足和平安幸福状态中具有一种理想的美”，“表现于亲切的情感”⑥。最后，艺术表现宗教团体的忏悔和殉道精神，使人摆脱肉体的玷污，上升到神。

第二阶段是中世纪的“骑士风”。由于基督教艺术还处在抽象状态中，还是“和生活割裂开来的，和人类存在的具体现实以及人与人类的积极关系都是脱节的”⑦。宗教的观念世界与世俗生活相去甚远，它“歪曲了生动活泼的发展着的存在，还远不能把自己的充满着入世内容和向现实发展的生活看作要实现的最高生活要求”⑧。因此，精神主体性就由神界转向尘

①②③④⑤⑥《美学》第二卷第275、290、292、303、304、302页。

⑦⑧《美学》第二卷第314、315页。

世，由天堂进入人间。充满主体（个人）心情的已不再是宗教的爱，而主要是“荣誉、爱情和忠贞”三种感情①。这三种感情不象古代那种具有普遍伦理实体性的“情致”（志），而主要是基于个人的特殊利益。三种情感互相影响、互相结合，就形成“骑士风”的主要内容，当然宗教关系仍继续发生一定的作用。

第三阶段主要是文艺复兴后的近代资本主义文艺。其特点是“个别人物的特殊内容的形式上的独立性”②。骑士风文艺的缺点在于内心生活还较抽象，还未与丰富的现实生活和人物性格紧密结合起来。现阶段的浪漫型艺术则进一步转向有限的现实生活，遵循一种“写生画式的风格”，即写实风格，原因在于“人要在他的现实世界里凭艺术把现实事物本身按照它们本来生动具体的样子再造出来（尽管要牺牲内容和表现两方面的美和理想性），作为具有这种精神的人的作品，摆在面前来看”，以便“使人的心灵满足于外在世界的平凡和偶然的事物而并不要求美”③。黑格尔大约没有想到，他对浪漫型艺术发展到近代所产生的新创作思潮和方法的逻辑演绎，实际上都相当准确地概括了现实主义创作方法和特点。当然，他这种演绎是以当时创作的实践和成果为依据的。

这一阶段艺术的第一个特点是人物性格的独立性。人物不是意大利戏剧面具式的“抽象的一般性格”，而是活生生的个性，“每一个人有每一个人的特征，本身是一个整体，一个具有个性的主体”。他之所以成为他那个样子，“只是由于人物性格的主体性”，这种主体性不象古典型艺术中那样靠以伦理实体性和普遍内容为依托的“情致”，“而是靠它自己所特有的个体独立性”④。这种性格的独立性与主体性，即个性，要么表现为形式上的坚定性，象莎士比亚戏剧中的人物，如《麦

①②③④《美学》第二卷第316、340、340、343页。

克白》、《奥赛罗》、《理查三世》中的主人公们，“他们所追求的特殊目的是只有他们才有的，是完全由他们的个性决定的，他们带着始终不渝的热情去实现这些目的，丝毫不假思索和考虑普遍原则①；要么表现为不外露的单纯的内心生活，如朱丽叶美丽的内心世界从闭锁中醒来的描写十分动人。第二个特点是人物环境和冲突的特殊性、偶然性。人物性格与环境之间没有必然联系，往往是人物性格“带着本身偶然的目的走进一个偶然的世界”，环境与人物各自独立，结果“使冲突也成为偶然的，仿佛象零乱的叉枝缠在一起一样”，“这种一切都凭偶然的情况就构成‘投机冒险’”这样一种浪漫型艺术的“基本类型”②。如作为宗教运动的十字军东征就可称为中世纪基督教徒的集体投机和冒险；阿里奥斯托笔下的英雄人物常常郑重其事地干着荒谬愚蠢的“童话性”的投机冒险式游戏；塞万提斯则突出了假骑士堂·吉诃德投机冒险事业的传奇色彩。这些都标志着骑士风的瓦解。第三个特点是写实原则与主观原则的兴起。由于人物、环境都充满偶然，所以“客观世界中的无穷的错综复杂的变化都可以用作内容”，因此，这一阶段的文艺充满着现实生活的内容和形式，它“不仅是写生画式的，象浪漫型艺术一般或多或少地如此，而且使自己完全消失在这种写生画里(在雕刻、绘画和诗的描绘里都有这种情况)，回到模仿自然，回到存心要妙肖本身不美的散文气味的偶然性的直接现实”③。这就是写实原则的兴起。这类作品常通过忠实而巧妙地描绘平凡的现实面貌，“灌注生气于所写的对象”，“使本身无意义的东西显得有意义”④。如前面介绍过的莎士比亚、歌德的作品和荷兰风俗画，就是这样。与此相反，主观主义的自我表现原则也开始出现。由于对象内容的重要性减弱，艺术的兴趣转到艺术家的主体精神、人格和能力上，所以艺

①②③④《美学》第二卷第344、356、367、367页。

术创造的"主要活动就是凭主体的偶然幻想，闪电似的念头，突现的灵机以及惊人的掌握方式，去打碎和打乱一切化成对象的获得固定的现实界形象或是在外在世界中显现出来的东西"①，艺术家对现实生活的态度也就以忠实再现变为主体的幽默，他实际上只是借某些外在现象"把自己表现出来"在形象中显示自己"人格的精神价值"②。按照这种主观的创作原则，"艺术表现就变成一种任意处理事物(材料)的游戏，对它加以歪曲和颠倒。这也是作者用来暴露对象也暴露自己的一种主观表现方式，见解，和态度的纵横乱窜和徜徉恣肆"③。黑格尔对这一时期写实原则和主观原则的描述，可以说是对近代资本主义上升期刚刚出现的现实主义和浪漫主义思潮的敏锐和准确的概括。

至此，浪漫型艺术也发展到了顶点，开始走下坡路。黑格尔认为，"艺术的基础就是意义与形象的统一，也包括艺术家的主体性和他的内容意义与作品的统一"④。而到了浪漫型艺术的末期，由于现实主义、自然主义与浪漫主义、主观主义两个极端的创作思潮的出现，艺术的"唯一兴趣或是集中在偶然的外在事物上，或是集中在同样偶然的主体性上"，也即要么偏于客观写实，要么偏于自我表现，结果造成艺术家主体性与作品客体性的分裂，作品意义与形象的分裂。其实，浪漫型艺术"构思方式的主要特征就是内在意义与外在形象的分裂"⑤。这种分裂是违背美的本性的，是脱离艺术的基础的。这就必然要导致浪漫型艺术的解体，并且也必然"使艺术越出了它自己的界限"，使整个艺术濒于解体，而由比艺术更高的精神形式(宗教、哲学)取而代之。

以上我们比较粗略地介绍了黑格尔的艺术史观以及他对艺术史轮廓的勾勒。从中可以看到，他把一部人类艺术史解释成客观的绝对理念、精神在不断外化自己、显现自己的运动中，

①②③④⑤《美学》第二卷第372—373、372、373、374、382页。

从摸索感性形象（象征型）到与形象吻合（古典型），再到返归精神（浪漫型）的历程，这当然是一种近乎天方夜谭式的神话。但是，我们也应当看到，首先，黑格尔为我们提供了世界上第一部比较完整系统、脉胳清晰、内容丰富的艺术发展简史。此前，至多只有断代艺术的研究或艺术发展概貌的粗线条勾勒。仅这一点，也具有划时代的意义。其次，在他这种唯心主义的框架和叙述中，确实镶嵌和包含着对艺术发展历史与规律的许多天才的猜测和合理的思考。譬如，从意义与形象、内容与形式的对立统一关系的演变角度来把握人类艺术史的内在线索，是值得重视的，虽然象黑格尔的论述还显得生硬牵强，有点简单化和削足适履之感。因为构成艺术作品最基本的因素确实是思想内容与艺术形象两个方面。黑格尔着重从考察内容与形式关系的演变来推演艺术史的轨迹，这一角度还是有其独到之处的。又如，在对各种艺术类型历史发展的具体考察，即微观考察中，黑格尔也是从内容与形式的关系角度入手的，但在艺术史的总体框架的勾勒或各种艺术类型之间的历史联系的综合考察，即宏观研究上，他就把上述关系提升为精神与物质、理性与感性的关系，并把这种关系的变化概括为不同阶段人们的不同世界观，认为各种类型艺术的具体发展是由各时期的总的世界观所决定的。这样一种对艺术史宏观与微观相结合的研究方法，亦是可以借鉴的。而且，他把人类世界观的演变描述为精神性不断战胜物质性而获得越来越大的自由，这在认识论范围内，就人对自然和社会关系方面主观能动性的日益增强来说，都是合理的。从人类文化思想发展的总体上看，人类精神文明的进化是同历史的发展成正比的。而人类艺术的发展则是在精神文明进步的总背景下取得的。黑格尔所说的精神日益"压倒"物质这样一种"世界观"的演进，实质上就是人类精神文明进步的总背景。把艺术史放在这种宏观背景下考察对我

们研究中外文艺史也许更有参考价值。再如，在进行艺术分类时注意艺术类型之间的历史递进关系，把不同类型的艺术纳入统一的历史序列之中，从而使美学范畴的递进同艺术的历史发展成同步，成为逻辑与历史相统一的典范。至于黑格尔在具体叙述艺术史过程中，更是精辟之论时有出现，独到见解层出不穷，此处从略。

在上述这些天才的思想中，贯串着一条鲜明的线索，就是把作为“精神的世界”之一方面的艺术，“描写为一个过程，即把它描写为处在不断的运动、变化、转变和发展中，并企图揭示这种运动和发展的内在联系”①。这样，人类艺术史就不再是一堆乱七八糟茫无头绪的艺术家和作品的堆积，而是在表面的偶然性底下遵循着一定的内在规律性的。至于这种内在规律性是什么，它包含些什么内容和层次，艺术究竟是怎样在这些规律支配下步步发展过来的，等等，关于这些黑格尔《美学》所做的工作只是初步的，而且是一家之言，其中相当大的一部分具体论述与结论都值得商榷。如象征、古典、浪漫三种历史类型的归纳本身其科学性就大可怀疑。它们对于说明世界艺术史上错综复杂、变化万千的文艺现象毕竟显得太狭隘、机械，简单了。就是说，黑格尔对艺术史的叙述虽然力图揭示艺术发展的内在规律，但由于他的唯心史观的限制，又由于他对艺术家、艺术作品的接触毕竟有限，所以未能圆满解决这个任务。但是，正如恩格斯所说：“至于黑格尔没有解决这个任务，在这里是无关紧要的。他的划时代的功绩是在于提出了这个任务。这不是任何个别的人所能解决的任务”②。是的，不仅黑格尔未能具体完成科学的艺术史这个任务，就是黑格尔死后的

---

①《马克思恩格斯选集》第三卷第63页。

②《马克思恩格斯选集》第三卷第63—64页。

一个半世纪，人们也还未完全解决这个任务。许许多多中外艺术史家沿着黑格尔的道路做了大量工作，有不少人在马克思主义指导下在这个领域取得了某些突破性的进展，但至今还不能说，一部为世所公认的、全面系统地揭示了人类艺术发展规律的科学的艺术史已经完成。黑格尔提出这一任务，并为解决这一任务作了初步的尝试，仅此一点，就值得名垂青史。

十五　艺术体系的分类

黑格尔认为，就理念感性显现的逻辑历程来看，前面三种历史类型还只是理念生发出的不同时代关于美的世界观，还只是“内在的艺术产品（腹稿）”，还未通过感性材料显现为客观存在的艺术作品，而“美只有凭这种对它适合的客观存在，才真正成为美和理想”①。这是理念感性显现的最后阶段，即实现为感性的艺术形象，表现于艺术作品。“这种实际存在的艺术世界就是各门艺术的体系”②。由于理念显现在不同的感性材料中，就形成不同的艺术体系和门类（具体艺术体裁和样式）。这就涉及艺术的共同原则和具体的分类原则（不同于三种历史类型这种总的分类原则）。

黑格尔说，艺术从总体来看，经历了象征型、古典型、浪漫型的发展过程；再进一步，“每一门艺术也有类似的进化过程”，都有共同的发展规律，即“都有它在艺术上达到了完满发展的繁荣期，前此有一个准备期，后此有一个衰落期”，都“要经过开始、进展、完成和终结，要经过抽苗、开花和枯谢”③。他把这一进化过程概括为对一切艺术样式都适用的三种风格：（1）严峻的风格，是每门艺术开始时期的风格，它坚守描写的客观简朴性，坚决抛弃一切偶然性，从中见不出主

①②③《美学》第三卷（上）第3、4、4—5页。

体的自由和任意性，它是“美的较高度的抽象化，它只依靠重大的题旨，大刀阔斧地把它表现出来，还鄙视隽妙和秀美”①。这种风格相当于象征型艺术的风格；（2）理想的风格一般是一门艺术发展成熟、完美、繁盛时期的风格，理念与形象高度融合，它是“寓最高度的生动性于优美静穆的雄伟之中的风格”②，流转着生动、自由、活泼、丰富、秀美的生命，显现出“美的风格的高华”和“美的爽朗和悦”③。这种风格相当于古典型艺术的风格；（3）愉快的风格，往往是一门艺术衰落时期的风格，它的主旨已离开内容而转向外部偶然的细节，目的为“取悦于人”④，所以堕为追求形式的华美与雕琢。这种风格相当于浪漫型的风格。当然，这些“相当于”只是大略而言的，并不十分确切。以上艺术风格的流变被黑格尔视为每门艺术的发展所必然要遵循的共同原则。

再看具体艺术样式的分类原则。黑格尔首先举出了传统的分类方法，那就是以艺术品所诉诸人的感官性质，及与感官相对应的艺术品使用的物质媒介的特性为标准进行分类。这里，触、嗅、味觉是涉及欲念、意志的纯实践性感官，与艺术无关；艺术品只诉诸于认识性的感官眼（视）、耳（听）和感性的表象功能。与这三种感觉方式相对应，艺术品采用：（1）有形状、色彩的空间并列的物质材料为媒介，诉诸视觉，这就是空间艺术或造型艺术；（2）时间上延续的声音为感性表达的媒介，诉诸听力，这就是时间艺术或音乐艺术；（3）语言（符号）为感性表达的媒介，诉诸感性的表象功能，这就是语言艺术或诗艺。黑格尔认为这种分类方法一不涉及精神内容，纯凭事物感性方面进行分类；二缺乏内在发展的线索、规律，所以不够深刻，不能令人满意。

于是，黑格尔仍根据理念显现说，提出了自己独特的分类

①②③④《美学》第三卷（上）7、7、8—9、9页。

标准，就是艺术整体（绝对理念）在自分化过程中，按精神内容逐步克服物质形式（由物质压倒精神→物质与精神平衡→精神超出物质）的逻辑顺序，显现为各种不同类型和体系的艺术品。建筑、雕刻、绘画、音乐、诗等几个主要艺术门类（体系）就是按这个顺序划分的。这种划分方法既吸收了传统按感性媒介分类的方法的合理因素，又体现了两个独特的统一：一是同三种历史类型划分一样，坚持了逻辑与历史的统一，把上述五种主要艺术门类在历史上的繁盛期作为它们各自的典型时期，按先后排成一定的历史序列，而这种历史序列又恰好同精神发展不断克服物质性束缚的逻辑顺序基本吻合；二是使三种历史类型与五种艺术门类体系达到对应与统一。每种历史类型都有同自身特点相一致的一、二门艺术体系为代表，并通过这些具体艺术门类来显示各自的特点。象征型艺术意义与形象分裂，外在形象只是暗示内在意义；作为具体的艺术门类，象征艺术的"任务是把单纯的客观事物或自然环境提升到成为精神的一种美的艺术外壳，用这种外在事物去暗示精神的内在意义"①，这实际上就是建筑艺术。古典型艺术是意义与形象的统一，形象由意义自生发、自决定；作为具体的艺术门类，"它把单纯的绝对表现于独立的出自绝对本身的外在实物"②，这实际上就是雕刻艺术。浪漫型艺术是意义溢出形象，精神主体性占上风，作为具体的艺术门类，"它把思想情感的主体性既用作内容，又用作形式"③，这实际上就是绘画、音乐、诗三门艺术。这样，艺术发展的历史类型与具体的艺术分类就在同一标准和尺度下完全对应和统一起来了：建筑是象征型艺术的典型形式；雕塑是古典型艺术的代表；画、乐、诗则是浪漫型艺术的基本形态。

下面，就黑格尔关于五种主要艺术门类的看法分别作一

①②③《美学》第三卷（上）第16—17页。

些述评。

建 筑 艺 术

黑格尔认为，无论就逻辑概念，还是"存在或出现的次第来说"，建筑都"是一门最早的艺术"①。因为艺术开始时还未找到合适材料来表现精神意蕴，所用的建筑材料是"完全没有精神性"，"只能按重量规律来造型的物质"②。建筑艺术的特点是"它的形式是些外在自然的形体结构，有规律地和平衡对称地结合在一起，来形成精神的一种纯然外在的反映和一件艺术作品的整体"③。同时，建筑是为人、神居住而营造的，所以，"建筑首先要适应一种需要，而且是一种与艺术无关的需要"，即实用的需要，"单为满足这种需要，还不必产生艺术作品"，可见，人类的实用需要先于审美需要而产生，因此，建筑一开始并不是艺术，直到"日常生活、宗教仪式或政治生活方面的某种具体需要的建筑目的已获得满足了，还出现另一种动机，要求艺术形象和美时"，作为艺术的建筑才出现④。黑格尔关于人类童年期实用需要早于审美需要，功利早于艺术的观点是符合历史实际的，也包孕着历史唯物主义的萌芽，其基本精神同半个多世纪以后普列汉诺夫《艺术论》中的有关主张暗相吻合。

黑格尔特别强调建筑艺术的象征性。他指出："建筑是与象征型艺术形式相对应的，它最适宜于实现象征型艺术的原则"⑤，因为它"并不创造出本身就具有精神性和主体性的意义，而且本身也不就能完全表现出这种精神意义的形象，而是创造出一种外在形状只能以象征方式去暗示意义的作品"，所以无论就内容还是形式看，建筑都是象征型艺术⑥。他认

①② 《美学》第三卷（上）第27、17页。

③④⑤⑥ 同上书第17、29、29、30页。

为，抓住象征性这一点，就抓住了建筑艺术的本质，这“是打开建筑的多种多样的结构秘密的唯一把钥匙，也是贯串到迷径似的建筑形式中的一条线索”①。但同时，他又说，这种象征性只是一个出发点，因为作为精神的遮蔽物的建筑艺术，是同人的精神生活（世界观）的发展紧密联系的，所以，就“比其它各门艺术却更受到象征的，古典的和浪漫的这三种艺术类型赋予定性”②。就是说，建筑艺术虽然总体上属于象征型，但由于受三种历史类型艺术的直接影响，建筑艺术本身又经历了象征、古典、浪漫三个发展阶段。相对说来，雕刻始终贯彻古典原则，画、乐更多贯穿浪漫原则，诗则融三种类型的原则为一炉。黑格尔对于建筑艺术发展的具体阶段所作的划分是：

（一）独立的、象征型建筑，主要是东方古巴比伦、埃及、印度等民族的建筑，他们“主要靠建筑去表达他们的宗教观念和最深刻的需要”③。这些建筑单凭本身就能唤起某种普遍意义的思考和观念而起象征作用，并不是直接服务于某种明确的精神性目的。如庞大的巴比伦塔的建造本身把大批人民集中在一起劳动，就象征着民族的团结与统一；埃及有许多雕刻与建筑的混合物，或是采取人、动物的有机结构形式的雕刻方式，或是套用建筑的机械规律。如方尖形石坊象征太阳光线；露天石坊结构的庙宇区，单凭延伸数里的巨大尺寸、体积，连同内部的动物行列，麦姆嫩石象，庞大的门楼、石柱等，就令人惊奇，其中“有许多象征意义交织在一起”④，如石象的数目、石坊与通道的位置象征每年的天数，黄道十二宫，七大行星，十二月季节等；巨大曲折的迷径摹仿天体的运行；宏伟而单纯的金字塔保存死人（法老）的身体，它是“一种外壳，其中包裹着一个核心，即一种离开肉体的精神，功用是要保存这种精神的肉体原形”⑤，这象征着对精神个性的重视和保存，

①②③④⑤《美学》第三卷（上）第30、31—32、34、45、53页。

标示着精神开始“获得了独立的表现”①。

随着有独立意义的象征型建筑向应用建筑发展，要求建筑把诉诸知解力的形式如直线形、直角形、平滑的表面、对称、和谐等形式整齐律的机械性同生物的有机性结合起来，以使建筑“现出有机，具体，本身完满和变化多方的性质”②，从而把崇高提升到美，把象征型推进到古典型。

（二）古典型建筑，主要是希腊建筑。它不象象征型建筑本身包含独立意义，而是有为精神内容服务的目的性，成为“一种无机的环境物，一个按照重力规律来安排和建造起来的整体，这个整体的各种形式都要形成严格的整齐一律”，它虽然是应用的，但自身完整统一，从而把符合精神性事物的目的性“提高到美”③。

古典型建筑的基本特点是，精神性目的“是统治一切的因素，它支配着全部作品，决定着作品的基本形状和轮廓”④；同时，建筑作为“冻结的音乐”，“要靠比例关系的和谐”。古希腊建筑，特别是庙宇建筑“都隐含着一种和谐”，不“越出美的界限”⑤，所以其“面貌是令人心满意足的，或则说，令人感觉恰到好处的”⑥。因为有自由个性的希腊人对和谐是体会得很正确的。希腊建筑的特点一是向长宽伸展，不突出挺拔，显得安静沉稳；二是“装饰总以不损害简单朴素为度”⑦，比例关系适中，简朴中“寓有符合尺度的丰富多采”⑧；三是造出一种专为支撑用的柱“来实现建筑的目的性，同时也产生美”⑨，柱子不高，不为遮蔽，而为划界，使游人分散在柱廊内外的宽阔空间，不显得拘谨庄重；既“是简单而宏伟的，同时却也热闹，爽朗和令人心旷神怡，因为整座建筑的布置……是让人们进进出出，走来走去，随意游息”⑩。

①② 《美学》第三卷（上）第51、56页。

③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩ 《美学》第三卷（上）第61、62、64、75、75、76、67、77页。

希腊古典型建筑有多种风格，其差异突出表现在柱式上，主要有：（1）道芮式，粗矮型，给人以质朴、严肃、笨重、安稳的印象；（2）伊俄尼亚式，细高型，显出苗条、秀美、悦目、动人的姿态；（3）科林特式，仍是细长型，“但雕饰得更富丽，显出更高的审美趣味”①。

罗马建筑与希腊风格完全不同，不象希腊建筑艺术那样高尚、朴素、轻巧、秀美，而是较富丽、豪华。这标志着古典型建筑的解体。

（三）浪漫型建筑，主要是中世纪高惕式教堂建筑，即基督教建筑艺术。这种宏伟的教堂“既符合基督教崇拜的目的，而建筑的形体结构又与基督教的内在精神协调一致”②。从内部看，它是一个专为容纳人的场所，有有限目的；从外部看，高耸的尖顶使整个建筑自由地腾空直上，显出“整体的伟大气象”，“它具有而且显示出一种确定的目的，但是在它的雄伟与崇高的静穆之中，它把自己提高到越出单纯的目的而显出它本身的无限。这种对有限的超越和简单而坚定的气象就形成高惕式建筑的唯一的特征”③。高惕式建筑这一特征的空间表现是：内部是以完全与外界隔开的房屋为基本形式的，由此产生收敛心神、与世俗生活隔绝的肃穆气象，同时内墙上伸的拱形“自由飞腾，终于尖顶”，与外部直刺云霄的尖顶相呼应，表现出力求超脱一切有限事物而“远举高飞的庄严崇高气象”④。在黑格尔看来，高惕式建筑是建筑艺术发展的高峰。

雕刻艺术

雕刻艺术的精神性较之建筑艺术大大发展了。建筑艺术是“精神的无机自然”，精神还与无机的物质夹杂在一起，受重力规律束缚；雕刻则“处在精神离开有体积的物质而回到精神

①②③④《美学》第三卷（上）第81、86、87、88页。

本身的道路上”①。雕刻与建筑相似处在于，它们所用的材料都仍是占有三度空间的物质；不同的是，雕刻已摆脱了建筑那种单纯物质性的整齐一律原则的支配，而把物质材料改造成适宜于表现精神个性的人的肉体形象，也“摆脱了建筑所担负的作为一种单纯的外在自然和环境而服务于精神的任务，凭它自己而独立地站在那里”②，呈现给人们观照。雕刻塑造有特性的“精神个性”，但“其中占优势的还不是主体的个别特征而是具有实体性和普遍性的精神方面的目的和特征”③，因而还是“一种较抽象的艺术”④。它的形象是静止不动的，不表现冲突的过程，也缺乏目光这个灵魂的焦点，因而还不是“活的个性”⑤。

雕刻是古典理想的中心。雕刻的特点是：（1）“雕刻所抓住的是一种惊奇感”⑥，即精神将自己灌注到物质材料中去，将它塑造成有精神性的形象，并从中认出符合自己内在本质时的感受。（2）雕刻所表现的内容是“精神的客观性”，即“具有实体性的、真正的、不可磨灭的东西，也就是精神的本质”⑦，代表真理和普遍伦理观念的东西；而必须把有限的主体性，即纯粹偶然的个人欲望、冲动乃至丑恶的违反人性的品质完全排除在外。换言之，雕刻要“排除外在现象中的偶然的特殊细节”，只表现“带有普遍性的，符合规律的东西”⑧。（3）雕刻“以人的形象作为它的造型的基本类型”⑨。人不同于动物的生命，他是“有意识和自意识生活的自为存在”⑩。人的形象不仅是精神的自然存在，又表现出更高的内心生活，所以适合于雕刻。（4）在性格刻划上，雕刻不能表现个人的复杂遭遇与个性，而只能抓住一个人性格中的基本的稳定的因素或“经久不变的性格”加以表现，如把广泛的细节概括为善

①②③④⑤⑥《美学》第三卷（上）第109、110、114、117、114、120页。
⑦⑧⑨⑩《美学》第三卷（上）第122、129、125、126页。

良、正直、勇敢、明智一类“常住不变”的性格类型加以刻划。总之，雕刻形象突出“神和人身上的永恒的东西，脱尽了主观任意性和偶然的自私的偏见”，使这种永恒方面“表现得通体透明”①，同时，又要注意“个性化”，“使形象并不缺乏个性”②。（5）雕刻艺术家的想象是思维的想象力，一方面有艺术概括，把精神内、外在一切偶然因素剔去；另一方面有创造的想象，努力使内、外在因素和谐一致，使个性与实体性紧密交织，同时也使对象与艺术家主体达到统一，“既透彻地显示出他所要表现的那种精神内容，又显出艺术家自己的生气，构思并把自己的灵魂灌注到作品里去”③。

黑格尔还研究了理想雕刻的各种具体处理方法，包括面部轮廓、头部各器官（眼、耳、鼻、口、头发等）的处理，身体的姿势与动势，乃至服装、装饰、工具等具体细节的处理，他都结合雕刻艺术的实践作了详尽的探讨。由于涉及技术性问题较多，这里就不多介绍了。

古典雕刻的理想也是在希腊得到实现的。在黑格尔看来，古希腊雕塑艺术是整个古典型艺术的典范。我们前面已介绍过希腊雕刻的成就与特点。这里再补充一点，就是黑格尔认为，希腊民族本身具有“造型性”或“雕塑性”，所以观赏和创作雕刻艺术对希腊人民来说就不仅是艺术活动，而且是他们整个生活不可缺少的一个部分；不仅是一种装饰，而且是一种内在的需要。所以雕刻在希腊一度曾如此发达兴盛，以至普及到大大小小每个城邦，深入到千家万户平民百姓之中。

黑格尔勾勒了雕刻艺术本身的发展轮廓，就是从单独的雕像起，发展到雕像群，最后形成浮雕。单独的雕像开始表现为无情境的静穆美，以后显出动势，“暗示出某一动作的开始或终结，但还不因此就破坏了神的静穆或是表现出冲突和斗

①②③《美学》第三卷（上）第124、130、137页。

争"[1]。如麦底契别墅的维纳斯雕像、梵蒂冈好景亭的阿波罗雕像就是如此：有了动势但还保持总体的静穆。后来艺术家把现实界偶然瞥见的稍纵即逝的动作、形象用雕刻凝定下来，如小男爱神库匹德的嬉戏的动态，著名的《掷骰者》、《警卫》和《掷铁饼者》等，却以极为卓越的人类日常生活场景的生动描绘取胜，表现出"纯朴无害的人性"，"显示出生动活泼和爽朗舒畅的东西是可爱的"[2]。雕像群则"表现比较动荡的情境、冲突和动作"[3]，许多人物的活动交织联系在一起。著名的《尼俄伯和她的子女们》就"刻划出动态较多的生动场面来"[4]；《拉奥孔》群像尽管"表现出极端痛苦，高度的真实，身体的抽搐，全身筋肉的跳动，它却仍保持美的高贵品质，而丝毫没有流于现丑相"[5]。这一点黑格尔与莱辛的观点是一致的。浮雕又前进了一步，它以平面为条件，形象的立体性逐渐减少而趋近于绘画原则。从雕像群到浮雕，雕刻艺术逐渐同建筑艺术乃至手工艺结合起来，"开始越出它的独特的独立自足的界限"，而为"点缀建筑空间"服务，或用来装饰各种器皿和用具，这样两种以上艺术的巧妙结合显示了"古希腊人的精审的艺术敏感"[6]。

黑格尔在研究雕塑用的材料（木头、象牙、黄金、青铜、大理石、玻璃、宝石等）时，指出了雕塑艺术的发展与古代生产技术发展之间的内在联系。他说，古代雕刻之所以能广泛地使用青铜，是因为当时人"对于熔铸青铜的技术达到了极高的精巧。特别是米雍和泡里克勒特的时代，神像和其它雕刻品一般都用青铜"[7]。这个见解也是值得重视的。事实上，生产力水平特别是生产技术水平对于艺术发展有着重大的制约与影响。看到并指出这一点，是黑格尔美学思想中存在唯物史观萌芽的

①②③④⑤⑥⑦《美学》第三卷（上）第183、184、185、186、187、186、192页。

又一表现。

雕刻艺术在历史上的发展，黑格尔给我们勾勒了如下的线索：埃及雕刻，缺少生气和精神灌注，“缺乏由线条的真正有机的动荡所产生的那种秀美和生动”①；——→希腊罗马雕刻，是普遍与个别有机结合、充满着生气和活力的古典理想的精神个性，体现着艺术家的自由创造；——→罗马帝国以后的基督教雕刻，充满内心生活的宗教幻想内容，不适宜表现为雕刻形式，因此宗教浮雕更多地下降为高惕式教堂建筑的附设和装饰。不过，黑格尔未把这一趋势绝对化，他对米开朗基罗的高度评价就是一例。他以米氏《死了的基督》等雕刻为例，指出，处理宗教题材，只有具备米开朗基罗“这样的大师的智力和想象力，气魄，彻底性，勇气和艺术本领，才能把古代的雕刻原则和浪漫艺术中的内心生活结合在一起，显出独特的创造性”②。当然，黑格尔对雕刻艺术的发展勾勒这样一条线索自然过于简略了，但这里没有把黑格尔对建筑艺术的历史发展的三种类型简单地照搬照套到雕刻中来，可见黑格尔是有意对不同门类艺术的发展运用不同的方法进行分析，即注意从各门艺术的特殊规律出发来描述其历史发展的形式。这样一种意图是正确的。而且，具体方法虽不同，但基本尺度并未变。上述发展线索依然表现出精神性日趋加强、最终超越雕刻艺术特性的过程。这样就同绘画艺术自然地衔接起来了。

绘 画 艺 术

雕刻是古典型艺术的典型体裁。而与浪漫型艺术相对应的主要艺术门类则是绘画、音乐与诗。黑格尔认为这三门艺术的共同点是，都以主体性为原则，偏重于表现主体内心世界的精神生活，精神性较建筑、雕刻艺术增强了。

①② 《美学》第三卷（上）第200、210页。

绘画艺术是浪漫型艺术中较低级的艺术门类。一方面，其精神性已超越雕刻，雕刻仍用“单纯物质”材料，即有重量、体积和空间存在，还保留有较多的自然状态。绘画则抛弃了这些单纯物质材料，“压缩了三度空间的整体”①，化主体为平面，消除了雕刻艺术那种“保存实际的完整的占空间的自然存在的状态，变成一种精神的反映”②，“转化为一种由精神造成的外貌”③。雕刻已是一种“精神的再造”，而绘画进一步消除了对象的自然物质性，将之改造为一种“供精神去领会的单纯的精神显现”，这是“雕刻向前发展所必然要迈进的一步”④。另一方面，绘画仍要“在感性的可见性上”用形象对精神内容作“全部特殊具体的显现”⑤，就是说，仍保留可见的感性因素，仍要在一个平面（二度空间）上用画布、颜料等物质材料来塑造形象。

根据这一原理，黑格尔确定绘画艺术的基本特点是：（1）“绘画的基本原则在于内在的主体性”⑥。绘画不象雕刻要表现出普遍伦理实体性与个体性的完满统一，而要更多显示出作为主体的个性。绘画形象的内在方面要表现个体的“全部内心生活，即“它所特有的那种生动的思想和情感”；同时，作为浪漫艺术，绘画处于精神退回自身的阶段，所以对外在事物又“漠不关心，听其自由”，因而形象的外在方面也更多偶然、特殊的东西，即更多保持“经验的现实生活”本来的平凡面貌⑦。（2）正因为如此，绘画题材较之雕刻广泛得多，画家可以“把无限丰富的题材运用到它的表现领域里”，“整个的宗教范围，天堂和地狱的观念，基督和他的门徒和圣徒等等的历史，外在的自然，人类的事情，乃至情境和性格中最流转无常的东西，这一切在绘画里都可找到位置”⑧。（3）绘画比

①②③④⑤《美学》第三卷(上)229、230、218、230—231、218页。

⑥⑦⑧《美学》第三卷（上）223、227—228、228页。

客观的雕刻形象更多地表达艺术家主体的思想感情。绘画描绘广大的周围世界，但“它所表现的真正内容却是发生情感的主体性”，“是艺术家主体方面的构思和创作加工所灌注的生气和灵魂，是反映在作品里的艺术家的心灵，这个心灵所提供的不仅是外在事物的复写，而是它自己和它的内心生活”①。这个看法是有道理的，同我国写意画派的观点颇有相通之处。（4）绘画对审美主体比雕刻更有亲切感。因为，一方面绘画表现的广泛题材“显出神和他的信士群众之间以及个人和神，自然环境和人类存在中无限复杂的需要，目的，情欲，动作和活动之间最亲密的关系和牢固的联系”②，因而同人们的生活紧密相关，使人感到熟悉亲近；另一方面绘画更强烈地表现艺术家的思想感情，也更富感染性，更易激发人们的感情共鸣。黑格尔曾赞美拉斐尔和意大利画家描绘的圣母抱婴题材无愧于“大画师的本领”，其中“每一笔一划表现出多么深挚的情感，多么亲切和丰富的精神生活，多么崇高而美妙，多么和谐地熔化人性与神性于一炉的心灵”③！他认为，正是这种亲切感情“为绘画的高度完美开辟道路而且使这种高度完美成为必然”④。（5）绘画打破空间性的方法是用光和颜料等观念性较强的材料。对物理性事物、材料也作了观念性（精神性）强弱之区分，这是黑格尔美学的与众不同处。他认为光所造成的明与暗、光与影的差别、对比、多样配合，使“对象的形象，对象与对象的距离以及对象与观众的距离成为可以识别出来的。这就是绘画所利用的原则”⑤。颜色是绘画的特有材料，它能使光的效果在画布上实现出来，“形状，距离，界限，圆整，总之，占空间的现象所有的一切空间关系和差异在绘画里都只有通过颜色才能表现出来”⑥。颜色的丰富表现力使绘画能描写出全部现象”，“使所描绘的对象和观众有远较密切的

①②③④⑤⑥《美学》第三卷（上）第228—229、222、225、224、235、236页。

关系”①。总之，绘画用的光、色等手段已不同于建筑和雕刻，它是“通过艺术而不是通过自然光”、色来构成对象的立体感的，它“把雕刻和建筑按原来实际情况表现出来的东西只表现为适合意图的外貌”②，它是靠精神性、观念性压倒物质性、自然性而取胜的。因此，画象必须熟练掌握线形透视和处理光线明暗的高明本领，必须有敏锐的色彩感和“色调构思”的能力③。（6）正因为绘画的主体性渗透在内在精神生活和外在偶然现象两方面，所以它内容的重点也形成两个极端，“一个极端把重点放在题材的深刻，构思方面的宗教和道德思想的严肃以及表现方面的形式的理想美上，另一极端却把重点放在本身没有重要意义的题材，实际生活的特殊细节以及主体的艺术创造的本领上”④。这就形成了两种画：一种采用“宗教信仰，伟大的历史事迹和杰出的个别人物”等有“实体性”的题材，作品具有严肃、深刻和理想性的“宏伟风格”⑤。拉斐尔的宗教画即属这一类型。另一种画则“从理想性向前跨到生动的现实”，忠实地逼真地描绘现实生活，包括人们日常无足轻重的平凡活动、自然风景等，表现出艺术生动性超过了理想性，人们日常的亲切感情和对现实生活的热爱超过了虚无缥缈的“宗教的爱”，这种画“需要最高明的艺术”⑥。荷兰十七世纪风俗画即属此种。这些画虽然忠于现实生活，但“在这些平凡的对象之上也确实增加了新的因素，这就是艺术家在把握和处理这些对象之中所表现的爱，聪明智慧和灵魂，因此把他自己所特有的创作灵感灌注到他的作品里去，这就是一种新的生命”⑦。黑格尔认为，这两种画同样具有艺术和审美价值。（7）绘画中对人物的刻划远比雕像具体、生动、个性化。人物雕像独立自足、缺乏情景，性格趋于定型和抽象化，

①②③④⑤⑥⑦《美学》第三卷（上）第237、235、282、237—238、238、239、269页。

而绘画应"抛弃单凭传统的雕像式的定型"，"描绘出人物性格和形象由于彼此之间的联系以及对外在环境的联系而产生的复杂性和差异"，"追求人的生动活泼的表情和显出特征的个性"，这样，"绘画才算向前迈进了一步，才达到它所特有的立足点"①。黑格尔比较了古今艺术在人物性格刻划上的区别点，指出，古代人把性格"限制在理想性里"，人物"还只有抽象的定性"，"个性特征毕竟仍是一般性的"或类型化的，现在的绘画却"要把偶然的个别具体细节的全部丰富多彩性展示出来"，塑造"按照特殊事物的偶然性揭示出来的特殊具体的人物"②。这不仅揭示了不同艺术形式在刻划人物性格上的特点，而且指出了古今艺术一个重要的审美特点差异。（8）绘画中情感和性格是通过动作的凝定来揭示的。要表现出人物的"可理解性"③，就必须同时描绘出人物的活动，表现出人物与情境的关系，以便"通过动作去展现出这内心世界的本来面貌"④。所以绘画比其他造型艺术"更有必要（不只是可允许）走到戏剧的生动性，使所组合的人物都在一种具体情境中显出他们的活动"⑤。这是绘画与诗的相似之处。但诗画也有明确的区别，绘画只能抓住动作的"某一顷刻"，而"不能象诗或音乐那样把一种情境，事件或动作表现为先后承续的变化"，"情境或动作的整体或精华必须通过这一顷刻表现出来，所以画家就须找到这样的一瞬间，其中正要过去的和正要到来的东西都凝聚在这一点上"⑥。这一观点最初出自莱辛的《拉奥孔》。黑格尔在此继承了莱辛的思想，明确地规定了诗与画的界限。

黑格尔认为，绘画的高峰时期在近代意大利文艺复兴以后。正因为如此，黑格尔把绘画史的叙述重点放在近代浪漫型

①② 《美学》第三卷（上）第287、299页。

③④⑤⑥ 《美学》第三卷（上）第294、289、287、289页。

艺术阶段，具体以拜占廷、意大利、荷兰和德意志几派绘画的演变来加以说明。对这一段画史中各时期绘画的特点，黑格尔作了如下扼要的概括："绘画从起源于传统的固定的类型，到显得有生气，设法寻求个性特征的表现，从静止不动的人物形象中获得解放，以及向戏剧性的活跃的动作，向群象组合，向着色的魔术等方面的发展"①。具体来说，分三个时期：（1）拜占廷绘画。主要用宗教题材，"还是按类型来构思或理解的，在安排上采用简单的建筑样式，色彩的运用还很粗糙"。（2）意大利绘画。"在宗教情境里逐渐出现人物形象的现实性，个性和生动的美，内心生活的恳挚和深刻以及色彩的魔术和吸引力"②。这是绘画艺术的黄金时代。其精神生动性是"天然的爽朗和悦"，其肉体描绘上有"和精神相适应的感性形式美"，"表现出天真，纯洁，欢乐，处女的童贞，心情的天然优美，品格的高贵，想象力和一种充满爱的灵魂"③。意大利最伟大的画家们有着"灵魂在爱中这种幸福独立自由"的性格特征，所以才能把对从人物表情、情境到外在形状和色彩驾驭自如，才能不仅使画具有感性形式的美，而且处处"表现出这种爱与和解的特点"，从而成为"天国里含苞吐艳的一些玫瑰"，也"才能在近代体现出古代理想"④。意大利画家中最出色的是达·芬奇与拉斐尔。芬奇笔下的人物形象"尽管显得有现实生活的完整，圆满，尽管他们在面孔上和秀美的运动上都表现出一种和蔼可亲的微笑，却从来不抛开宗教的尊严和真实所要求的那种庄严象气"⑤；拉斐尔则"把对宗教艺术课题的宗教情感，对自然现象的生动鲜明的色彩和形状的透彻认识和喜爱，和对古代艺术美的同样深湛的敏感结合在一起了"，他掌握"自由美"的原则，在对绘画各种要素的"锤炼，熔合和调配之中""达到了艺术完美的顶峰"⑥。（3）荷兰和德

①②③④⑤⑥《美学》第三卷（上）第307、307、310、312、319、320页。

意志的绘画。逐步转向世俗方面，着力表现自然、日常生活中的事物、真实人物的造象、重大历史事件等等，画家以笃爱的心情处理这些世俗生活题材，“不仅达到绘画技艺的极端完善，而且还显出最生动活泼的构思方式和最有个性的创作施工方式”①。早期荷兰画家如梵·爱克兄弟的风俗画在“深刻与真实”两点上达到高峰，“以至在后来几个世纪里，没有人能比他们达到更完善的地步”②。以后的荷兰和德意志的风俗画更趋生动，更富于生活实感，和人情味，显示出画家“这种对人的内在本质和人的生动具体的外在形状和表现方式的认识，这种毫无拘束的快活心情和艺术性的自由，这种想象方面的新鲜爽朗和这种艺术施工方面既稳妥而又大胆的手腕”③。

黑格尔的绘画理论已如上述。其中有不少独到的精辟的见解。如果说他的雕刻论较多体现了古典主义的理想，那么，他的画论则更多地透露出现实主义的美学情趣，因而有较高的理论价值。比起建筑论、音乐论来，他的画论应该属于《美学》一书具体艺术美学理论中最有光彩的部分之一。

音乐艺术

黑格尔认为，音乐艺术的精神性比绘画更强了。因为音乐连绘画二度空间的平面也取消了。绘画的线条、色彩“毕竟永远还是空间性的”④，是事物外在形状在空间中的并列；精神的本性则更注重在时间中的发展，所以要“完全消除空间性”和外在“物质性”，这就要求艺术表现的感性材料从空间的静止、并列状态转为在时间中运动的震颤——声音。用声音诉诸听觉的艺术就是音乐。声音更高于观念性，“和内在的主体性

---

①② 《美学》第三卷（上）第307、322页。

③④ 《美学》第三卷（上）第327、329页。

（主体的内心生活）相对应”，“成为一种符合内心生活的表现方式”①。以声音为传达媒介的音乐只适合于、也只能表现无形的内心生活。所以，“音乐是心情的艺术”，音乐的基本任务不在于反映出客观事物而在于反映出最内在的自我”②。

黑格尔自己坦率承认对音乐的具体知识“不大熟悉”（虽然他常喜欢听音乐）③，所以他的音乐理论就比较一般化，比较空泛，不如雕刻、绘画、诗等方面的理论有价值。当然，其中也不乏某些精辟见解。这里只简要介绍一二。

（一）音乐是介于造型艺术与诗艺之间的特殊艺术样式。

黑格尔首先比较了音乐与造型艺术之间的异同。他认为音乐与建筑既对立，又有一种“亲属关系”，表现在二者都缺乏精神与物质、内在与外在的统一，音乐只能表达人的情感，恰似建筑用物质材料构筑神像的围绕物；二者也都不利用雕刻、绘画所用的现成人体形象方式，而是取精神创造的形状关系，建筑按重力与对称和谐的规律造型，音乐也按“量的比例关系”的“和声规律”奏鸣，如果排除表达情感的功能，音乐“就获得建筑的性格。专门在建造符合音乐规律的声音大度上大显创造发明的才能”④，所谓“建筑是凝结的音乐”亦可作如是理解。但二者又毕竟大不相同。音乐用的音响只以时间的流转运动为材料，建筑则用占空间体积的物质为材料，“建筑用持久的象征形式来建立它的巨大的结构，以供外在器官的观照，而迅速消逝的声音世界却通过耳朵直接渗透到心灵的深处，引起灵魂的同情共鸣”⑤。

黑格尔认为，音乐与雕刻，无论就内外在因素关系，还是就运用的材料和塑形方式来看，“都距离很远”；音乐倒是与绘画“有较密切的亲属关系”⑥，一是因为二者都以表现内心

①②③④《美学》第三卷（上）第331—332、332、334、335页。

⑤⑥《美学》第三卷（上）第336、336页。

生活为主，二是二者对材料的处理相似：一个对抽象的颜色、线条等加以组合，显示主体的灵魂；一个对抽象的声音、节奏加以组合，结构成心灵的化身。所以，"绘画可以越境转到音乐领域"①。但二者也有根本区别。绘画永远以空间的客体形状为具体对象，因而表达感情方面受约束；而音乐则不受客体形状束缚，"多少可以越出现成的内容之外"，"来去自如，纵横驰骋"②，自由地表达内心生活，并能"把这种自由推向最高峰"③。此外，绘画等造型艺术强调画面的整体统一性和"更高度的深刻化和集中化"，而音乐却采取主体生动活泼的方式，或放或收，有较大的灵活性，因而"所得到的无宁是一种扩大和推广，一种拆散，一种往复回旋"④。

黑格尔还比较了音乐与诗之间的异同。他认为这二者的关系更加密切，因为它们同样处理"声音"这种时间中流逝的感性材料，观念性都比前三种艺术样式强。但两者也存在根本区别，具体是：（1）诗把声音降低为表达思想的纯粹符号——语音，由语言组成语词、语言，所以声音在诗中不具有独立意义；而音乐则把声音作为塑形的方式，直接与人的心情节奏相契合，随人的感情波澜而起伏，所以音乐的"独特的形式（即富于艺术性的声音构图"就被"看作音乐的基本目的"⑤。（2）诗通过语言把由想象造成的完整的现实世界（人物、情境、事件、动作、心情、冲突等）客观地表现出来，唤起人们的想象，具有较明确的图象性；音乐却没有这种客观图象性，"它所引起的只不过是一种朦胧的同情共鸣"，"听众的情感可以很容易越出这种内容意蕴中不明确的（朦胧的）内心因素，把我们主体内心情况摆进去，达到一种物我同一状态"⑥。可见，诗与音乐在表现、传达、构思方式上都有重大的区别。

①②③④《美学》第三卷（上）第336、339、337、338—339页。

⑤⑥《美学》第三卷（上）第341、341—342页。

黑格尔根据上述多侧面的深入比较，揭示了音乐艺术的某些特殊规律和审美特征，得出了音乐是介于造型艺术与诗艺之间的过渡性艺术样式（中介）的结论。我以为，黑格尔关于诗、画、乐三种艺术样式异同的比较分析，有一些精当的见解。如果说，莱辛从当时反古典主义传统的需要出发，偏重于分析诗、画的区别，那么，黑格尔就不仅继承了这个成果，还发展了莱辛的思想，把比较研究扩大到音乐领域；而且在比较其"异"的同时，充分显示了三种艺术门类之间内在的有机联系（"亲属关系"）。这是很高明的，事实上，各门艺术之间的确存在着某些共同规律或局部的相似、相通之处。中国古典美学就非常强调六艺相通。如果看不到或不承认这一点，就必然割断各门艺术之间客观存在的联系，必然把各门艺术的特殊规律凝固化、片面化、极端化。这既不利于各门艺术互相取长补短，得到更好的发展；也不利于从总体上概括艺术美的客观规律，不利于揭开美的奥秘，不利于美学科学的发展。

（二）音乐表现精神内容的特殊掌握方式。

黑格尔说，纯粹声音、节奏、旋律的组合尽管本身就可以产生悦耳动听的效果，但若不表现精神内容，就还不是艺术，"只有在用恰当的方式把精神内容表现于声音及其复杂组合这种感性因素时，音乐才能把自己提升为真正的艺术"。但是，音乐把握精神内容的方式不同于其它艺术，它既不以概念形式进行思维，也不通过具体外在可见的感性形象进入知觉，而是通过感情把内容"提供心灵体会"①。具体来说，就是音乐只表现"可以披上情感形式"的"内心生活"②。

黑格尔认为情感是音乐的独特表现领域，是乐音与主体内心生活的桥梁。他说，个别主体的内心生活是不可捉摸的，只有通过感情才能与音乐发生关系，情感是"内容的包衣"、

①②《美学》第三卷（上）第344、345页。

"是自我的自伸展的主体性"，音乐通过表达感情来展示内心生活，"一切各不相同的特殊情感，灵魂中一切深浅程度不同的欢乐、喜悦、谐趣、轻浮任性和兴高采烈，一切深浅程度不同的焦躁、烦恼、忧愁、哀伤、痛苦和怅惘等等，乃至敬畏崇拜和爱之类情绪都属于音乐表现所特有的领域"①。但音乐的表情功能不是通过声音的自然宣泄，而"须把情感纳入一定的声音关系里，把自然表现的粗野性和放荡不羁性清除掉，使它合拍中节"②。黑格尔还认为，声音关系是许多差异面的整体，声音的变化、差异、同情感等"有远近程度不同的相对应的关系"③。所以能生动地展示人的情感生活。这是音乐能打动人们感情的内在缘由。

（三）音乐的特殊效果。

音乐把握内容的特殊方式，决定了它的功效主要在于对审美主体"单纯的心情"发挥威力。所谓"心情"，指"既不走到凭知解力的思索，也不把自意识分解为一些零散的知觉，而是在情感的未经开放的深处活动的那种心理状态"，这是一种"内心的敏感"④。音乐能通过声音关系的组合变化对审美主体动之以情，促使"心情和神智"即整个人"精神凝聚的中心""处于运动状态"⑤。要使音乐发挥作用，就应当在乐音中表现内容和情感，"即诉诸心灵的精神洋溢的情感以及声音所能显出的这种内容精华的表现"⑥。这是音乐独特的审美方式，也是音乐发挥审美效果、吸引人们欣赏、打动人们心灵的独特途径。

黑格尔对音乐的社会作用和价值作了充分的肯定。他举了历史上音乐激励人们斗志的事例，如苏格兰北方人的风笛振奋了人民的精神，"在法国大革命中《马赛曲》和《这些将会过

---

①②③④⑤⑥《美学》第三卷（下）第345、346、346、347、348、352页。

去》之类歌曲所发挥的威力也是无可否认的”①。他指出："充塞于一个民族间的某种明确的思想和精神的旨趣，而这种思想和旨趣可以通过音乐暂时提升成为一种活跃的情感，于是乐调就把专心倾听的主体卷着走”②。

诗　　艺

黑格尔认为，诗艺是浪漫型艺术的最高阶段，也是全部艺术门类中最高的形式。因为诗艺是语言艺术，它的精神性最强，物质性最弱，“它在否定感性因素方面走得很远，把和具有重量占空间的物质相对立的声音降低成为一种起暗示作用的符号，而不是象建筑那样用建筑材料造成一种象征性的符号”③。另外，诗又兼有音乐与造型艺术的审美特征。一方面，诗象音乐一样有内在主体性，可以直接展示主体的内心生活，表达主体的思想感情；另一方面，诗又象造型艺术一样有外在客观性，它把描绘的笔触伸展到客观世界，保持“雕刻和绘画的明确性”；它还具有其他任何艺术所不具备的功能，即可以“更完满地展开一个事件的全貌，一系列事件的先后承续，心情活动，情绪和思想的转变以及一种动作情节的完整过程”④。因此，在这个意义上，可以说诗艺把“造型艺术和音乐两个极端，在一个更高的阶段上”统一起来了⑤。

黑格尔指出，诗艺精神性最强。（一）它不象建筑、雕塑、绘画还不能摆脱空间物质材料，也不象音乐还不能摆脱时间性的物质材料（声音），而是把声音降低为精神性、观念性的符号，并通过想象、借助语言文字直接表达精神内容，无须制造成假道可见可闻的有形状、声音的东西。（二）诗的想象也要形成明确的形象，比起音乐形象只能形成朦胧的感情形象

①②《美学》第三卷（上）第352—353、353页。

③④⑤《美学》第三卷（下）第16、5、4页。

来，诗具有“观念的明确性，而且是用外界现象铸成”①；但诗的想象是在观念、思想中活动的，它形成的意象还不能达到造型艺术那种直接诉诸感官把握的图象的鲜明性和确定性，所以同一诗的形象在不同的读者中可以引起不同的想象，可以形成不同的意象。（三）诗的形象用语言把在时间中先后铺陈的“一系列形形色色的事物统摄于一个单整的形象里”，使“诗有可能按照所写对象的内在深度以及时间上发展的广度把它表现出来”②。精神是有历史的，只能表现动作发展中一顷刻的造型艺术，不宜表现历史，而诗则适于表现精神的发展史；音乐能直接抒发感情的起伏，但这也不是精神运动的一种短暂的、抽象的外在形式，而不能鲜明地展示完整的精神历史。（四）诗艺已把声音降低为纯粹观念性的文字符号，因此它的外在客观因素就不再是（不同于）音乐所用的音调；而是“内心中的观念和观感本身。这些精神性的媒介代替了感性的媒介，成了诗的表现所用的材料”③。这样，观念对于诗既是内容又是表现内容的媒介（形式）。一方面，诗的“内容是由丰富想象所造成的全部观念（思想）领域，这个领域如果单就它本身来看，纯粹是精神性的”④；但这种精神内容又不是闭锁独立的，它通过同样是精神性的语言符号塑造体现这个内容的具体、现实、个别、特殊的艺术形象，因而“几乎全部包括凡是精神（心灵）所关心和打交道的事物”，所以诗的题材领域比其他各种艺术“远较广阔，每一种内容，一切精神事物和自然事物，事件，行动，情节，内在的和外在的情况都可以纳入诗，由诗加以形象化”⑤。以上四点，不仅是诗艺精神性高于其他艺术样式之处，也是诗艺区别于其他艺术的一些重要美学特征。

黑格尔还专门探讨了诗的想象的特殊性。他指出，一切艺

①②③④⑤《美学》第三卷（下）第8、6、9、8、10—11页。

术都离不开想象。但诗的想象不同于其他艺术，它是一种观念性的想象。诗的内容是观念，形式是作为观念符号的语言。但诗之为诗全凭对观念内容作诗的想象。这种诗艺的想象“把观念掌握住，用语言，用文字及其在语言中的美妙的组合，来把这观念传达出去，而不是把它表现为建筑的雕刻的或绘画的形象，也不是使它变成音乐的音调而发出声响”①，这样才形成诗的形象。由于诗的想象不受任何物质材料的限制，所以是所有艺术的想象的最高形式。它突破了“其它各门艺术所必受的特殊材料所带来的局限和约束”，“具有最广泛的可能去尽量运用各种不同的艺术表现方式，却不带任何一门其它艺术的片面性”②，因此，“诗也可以不局限于某一艺术类型；它变成了一种普遍的艺术，可以用一切艺术类型去表现一切可以纳入想象的内容”③。就是说，一方面诗可以集一切历史类型和门类艺术之所长，表现一切艺术能表现的东西；另一方面诗又可以渗入一切艺术类型和门类中去，使一切艺术都带有诗的因素。所以，黑格尔虽然把诗放在浪漫型艺术中来论述，实际上却认为诗是超出浪漫型范围了。

按照黑格尔的美学体系，艺术发展到诗这一步，就要开始解体了。因为，第一，艺术的本性在精神与物质，理性与感性的统一，而诗在否定感性、物质性因素方面走得最远，它的高度精神性“拆散了精神内容和现实客观存在的统一，以至于开始违反艺术的本来原则，走到脱离感性事物的领域，而完全迷失在精神领域的这种危险境地”④；第二，艺术类型与门类系统本身有一个发展过程，到了诗，“艺术类型发展到了最后阶段，艺术就不再局限于某一类型的特殊表现方式，而是超然于一切特殊类型之上”⑤。这样，艺术就有可能越界转到尽量不涉及感性事物的方式去掌握绝对精神，这就是“宗教和科学的

①②③④⑤《美学》第三卷（下）第11、17、13、16、13页。

更高的领域”①。

从上面对黑格尔关于五种主要艺术门类观点的分析介绍中，我们清楚地看到，他的具体艺术分类原则同对艺术发展史规律的概括是一致的，走着同一条美学轨道。他用精神性因素强弱作为艺术分类的标准，是唯心的、不科学的，也不符合艺术发展的实际与规律；但他正确地猜测到每门艺术样式只有在特定的社会历史条件下才有诞生与繁荣的可能性，并在一定程度上揭示了这种条件的精神方面的现实内容；他还天才地揭示了各门艺术之间客观存在着的“亲缘关系”（共同规律和因素）和相互影响、渗透或历史承继关系，体现出他那洞幽察微的睿智的辩证眼光。

---

①《美学》第三卷（下）第15页。

十六　诗论（文学论）

由于黑格尔把诗看成最高的艺术样式，又由于他自己对各种文学作品有着渊博的知识和深入的研究，所以，诗论（文学论）是他《美学》中除总论外最精彩、最重要、最有价值的部分。前面只简略地介绍了黑格尔关于诗艺的最一般见解，下面再作进一步的阐述。

关于诗艺的总的特征、要求、功能，黑格尔还有以下五个值得重视的见解。

第一，诗是人类的伟大教师。黑格尔认为，诗最广泛地表现人类的思想、事迹、命运，“包罗全部人类精神”①，所以“诗过去是，现在仍是，人类的最普遍最博大的教师”②。唯其如此，诗超越了民族、时代的局限，“它几乎在一切民族中和一切时代中都很繁荣”③。当然，诗又有时代、民族、地域的特点。“诗出自民族”，“要受民族特性的制约”；每个时代的人们又有各自的观感方式和特殊的世界观，反映在诗中也必然使诗打上时代的烙印。即使诗有民族、时代的特点，但只要它表现了普遍的有实体性的精神内容，它就能有普泛、永恒的价值，就能充当人类前进的导师。

第二，诗是内容与形式、思想与形象、普遍性与个别性充

①②③《美学》第三卷（下）第26、20、26页。

满生气的有机统一。黑格尔十分强调诗艺的有机性，认为诗不是把规律、内容、普遍性从现象、形式、个别性中割裂出来，然后再加以形象化的，而是规律与现象、内容与形式、普遍性与个别性未经分裂的有机整体，“在诗里凡是普遍性的理性的东西并不表现为抽象的普遍性，也不是用哲学证明和通过知解力来领会的各因素之间的联系，而是一种有生气的，现出形象的，由灵魂贯注的，对一切起约制作用的，而同时表达的方式又使得包罗一切的统一体，即真正灌注生气的灵魂，暗中由内及外地发挥作用”①。具体说来：（1）诗里贯穿一切的内容（灵魂）本身应是统一体，一切具体部分都应从中自然流出。所以，诗选择的内容不是抽象一般，而是具体、个别人的精神、意志、情感、行动，这些都是“从这个人的个性本身这种特殊土壤中生发出来的”，同时，这个别人物又不仅停留在纯粹个别、偶然上，而是与特定的普遍性“生动具体地交融在一起”②。（2）丰富的细节描写应在主题统率下形成整体。诗同一切艺术一样，“总是喜欢在个别特殊事物上低徊反复，流连不舍，带着喜爱的心情去描写它们”③；这种细节描写不可没有，但也不能仅止于烦琐的细节描摹，“诗尤其要避免在描绘细节上和自然界现实事物比赛详细的程度”④，相反，诗应当使“单整的基本主题思想显现为对全部个别特殊因素起统摄和结合的作用的统一体”⑤。（3）“为着不至损害对实在事物的生动的反映”（典型的唯物论的反映论语言！）这种统一应是“艺术的统一”，而不是人工的拼凑，“是一种内在的联系，把各部分联系在一起，成为一个有机的整体，而且没有着意联系的痕迹。只有这样由精神灌注生命的有机的统一体才是真正的诗”⑥；这就是说，细节、个别性不应只是机械地服从于或

①②③《美学》第三卷（下）第21、29、31—32页。

④⑤⑥《美学》第三卷（下）第32、33、35页。

服务于某一抽象的主题思想，主题也不应作为抽象概念对细节、个别性作生硬的归纳，而是二者不经意的有机统一，“统一体中的个别因素并不是抽象地服从形式和符合目的性，而是各部分都现出有生命的独立，而整体则把它们联系成为融贯的圆满结构，表面却不露出意匠经营的痕迹”①。(4) 诗的这种个别与一般的统一和哲学中特殊与普遍的统一不同，哲学的统一须通过概念演绎，“通过对特殊方面进行辩证的否定，明确地证明”，而诗的统一则不须抽象的概念推理和证明，也不须否定个别形象的特殊方面，而是“内在于（潜伏在）作品本身的，正如灵魂直接活跃在身体的每一部分，并不因此就消除这些部分的独立存在的模样”②。把诗艺中普遍与特殊、一般与个别的统一比作灵与肉的统一是颇为贴切的。可见，黑格尔是要求诗成为有生命的艺术整体，诗的每个局部或细节，都应渗透、贯穿着统一的思想感情（普遍性），都应由整体灌注生气而获得生命。

第三，诗与历史写作及讲演术的区别。(1) 目的不同。历史著作的目的是指出历史事件、人物的内在联系与意义，讲演的目的是服务于讲演者的政治、伦理或其他主观目的，而“诗的作品却只有一个目的：创造美和欣赏美”③。黑格尔认为，诗不应为外在于艺术的其他目的所干扰，否则就会导致两种结果：“不是艺术的要求与非艺术性的意图之间的分裂脱节，就是违反艺术的本质，用艺术作为一种手段，因而降到为本身以外的目的服务的地位”④。黑格尔这个看法的合理方面是强调艺术的特殊规律和审美功能，严格区分艺术与其他社会意识形态；片面之处是把艺术的目的规定为自身，多少有点为艺术而艺术或唯美主义的味道，当然，从《美学》全书看这种倾向并不明显。(2) 对现实材料的处理不同。历史家要忠于历史事

①②③④《美学》第三卷（下）第51、36、46、49页。

实，如其本然地加以反映，"没有权去改造直接现实中所固有的这类实在情况"①；演讲术重点在分析现实状况以阐明自己的目的意图，而不是进行艺术加工；而诗艺如以历史和现实为题材，那么对现实和历史进行艺术"改造正是它的主要任务"②。因为诗的主要内容不是实际的历史事迹，而是艺术形象与性格的刻划。历史的事实，人物、地点等"更多地是作为刻划个性的装潢或手段"③。所以诗必须对现实和历史事实"运用想象力的权利和自由去加以塑造和琢磨"，这样，"现实材料对诗人是一种外在机缘，诗人在这种机缘推动之下，就对这种材料进行深刻的体验和精细的洗炼，从而从他自己心灵里创造出在当前情况下没有他这位诗人就不能有以这样自由的方式表现出来的作品"④。黑格尔关于诗与历史、讲演术的比较，是抓住了艺术的特殊规律和审美特质的，比亚里斯多德对诗与历史、哲学的比较有了进一步的发展，更突出了作为创作主体的艺术家的地位与作用。

第四，诗人应对生活有细致的观察认识和丰富的内心体验。黑格尔认为，由于诗最能深刻地表现精神生活的全部丰富内容，所以诗人比其他艺术家"所要深入体验的事物在范围上却远较广阔"，"诗人必须从内心和外表两方面去认识人类生活，把广阔的世界及其纷纭万象吸收到他的自我里去，对它们起同情共鸣，深入体验，使它们深刻化和明朗化"⑤。没有这种认识和体验，就不可能创造出真正的诗。

第五，诗是语言的艺术，就应当注重语言的运用和锤炼。首先，诗要同平凡、琐碎的散文语言和抽象枯燥的理论语言严格地区分开来，"不仅一方面要防止表现方式降落到平凡猥琐的散文领域，另一方面要避免宗教信仰和科学思考的语调。诗尤其要避免可以破坏形象鲜明性的凭知解力的生硬的割裂和联

①②③④⑤《美学》第三卷（下）第47、47、48、50—51、53—54页。

系以及下判断作结论之类哲学形式”①。其次，要注意遣词的“大胆”、“创造性”和词语安排的“亲切简炼”②，但这种安排应是“不着意的，自然流露的”，而不应是“人为的，着意雕琢的”③。再次，要注意音律的巧妙运用，“音节和韵是诗的原始的唯一的愉悦感官的芬芳气息，甚至比所谓富于意象的富丽词藻还更重要”④，所以不能不用；但也要防止“人工造作气味”⑤，真正有才能的诗人不但能对音律驾驭自如，而且能由“强制性音律”中激发诗情，把“桎梏”变为自由，“获得新的意思和新的独创”，用这种“感性的界限”替他的构思及其结构和感性美界定出一种较固定的轮廓和声音的框架”，从而使诗的严肃内容仿佛“冲淡”了，达到一种“超越严肃内容之上的更高更优美的境界”⑥。这里，黑格尔对语言音律锤炼的要求固然很正确，但贯穿其中强调诗艺应当“自然去雕饰”的美学观点则更为精辟。一般都认为这种观点是中国古典美学所独有的，其实不然。黑格尔关于注重语言推敲与音律运用而不受其束缚，要在“桎梏”中游刃有余的思想同中国古典美学思想确有不谋而合之处。他说：“一般说来，用心雕琢的作品不应丧失自然流露的面貌，应该给人以它仿佛是从主题内核中自己生长出来的印象”⑦。这确是深刻辩证的至理名言。

黑格尔在“诗”这一章中重点是分述诗的三个主要门类——史诗（叙事诗）、抒情诗和戏剧诗。这是在浪漫型艺术下的第二层次的分类。下面我们分别予以介绍。

史　诗

黑格尔认为，史诗的根本特征是客观性。他说，史诗“把外在现实事物的形式当作把在精神世界已发展成的整体展现给

①②③④⑤《美学》第三卷（下）第64、64—65、67、68—69、69页。

⑥⑦《美学》第三卷（下）第70—71、68页。

内在观念去领会的手段，在这方面诗采用了造型艺术的原则”。就是说，史诗是通过对客观世界发生的事迹的忠实描述来揭示其内在发展规律的，诗人自己并不露面，“其中事态是自生自发的，诗人退到后台去了”①。所谓事迹，即“一个本身完整的动作以及发出动作的人物”，“史诗的任务就是把这种事迹叙述得完整”，“就是按照本来的客观形状去描述客观事物”②。史诗的描述周详细致、节奏舒缓，“它的进展却保持着客观的平静”，“便于我们在所发生的事情上流连，对事变过程中某些个别的画面深入玩索，对描述的周密鲜明进行欣赏”③。

史诗描述的客观性并不意味着一切无关宏旨的琐碎事情都能进入史诗。相反，史诗往往以客观地反映整个民族、时代的精神为主要内容的，所以气魄宏壮雄奇。黑格尔说，史诗描述的是“与一个民族和一个时代的本身完整的世界密切相关的意义深远的事迹”，包括人类宗教意识、政治生活、家庭生活、物质生活等等，天地十分广阔，因此，史诗往往成为“一个民族的‘传奇故事’，‘书’或‘圣经’。每一个伟大的民族都有这样绝对原始的书，来表现全民族的民族精神。在这个意义上史诗这种纪念坊简直就是一个民族所特有的意识基础”④。

黑格尔认为，史诗一般产生于一个民族的早期，“一方面一个民族已从浑沌状态中醒觉过来，精神已有力量去创造自己的世界，而且感到能自由自在地生活在这种世界里；但是另一方面，凡是到后来成为固定的宗教教条或政治道德的法律都还只是些很灵活的或流动的思想信仰，民族信仰和个人信仰还未分裂，意志和情感也还未分裂。”⑤这就是前面提到的“英雄时代”，也就是马克思所说的“荷马时代”⑥（史诗时代），

---

①②③④⑤《美学》第三卷（下）第98—99、99、107—108、107—108、109页。
⑥《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》第2页。

或恩格斯所说的"野蛮时代的高级阶段"①。在这个史诗的世界情况里，社会还未分裂或异化，个人与社会保持着原始的统一，既有共同的生活原则，又有个人的自由意志，社会生活的唯一支柱是"是非感，正义感，道德风俗，心情和性格，而这些因素还没有由知解力固定下来成为散文现实的形式，和人心或个人思想感情相对立"②。人同周围自然界的关系也是和谐的，人直接享受到创造性劳动的喜悦和成果，"没有脱离和自然的生动的联系，还与自然在一起过着时而友好时而斗争的强烈而新鲜的共同生活"③。这种史诗的世界情况，根据黑格尔的看法，要数古希腊的英雄时代最为典型了。这种看法是有道理的。恩格斯也说过，"在英雄时代的希腊社会制度中，古代的氏族组织还是很有活力的"④。正是这种有活力的社会机体，酝酿着史诗的诞生。

当然，史诗的实际产生要稍晚于英雄时代即"史诗的摇篮期"。但是诗人写作史诗的时期又不能与史诗生活的时代相隔很远，"诗人和他的题材之间仍必须有紧密的联系。诗人必须完全熟悉他所描述的情况，观照方式和信仰，对他基本上仍是现实的题材只须提供诗的意识和描述的艺术。"⑤诗人的思想观念仍须接近史诗的世界情况，对那样一种生活和思想方式仍须感到家常亲切。如果不是那样，而是相反，用文化发达时代的眼光去看待和描写史诗生活，就会"使原始心灵所特有的那种生命力完全丧失了"⑥。譬如经过许多世纪到了近代，人类精神已发生巨大变化，诗人已与古代有生命力的社会相去甚远，"在德意志民族意识中，尼伯龙根之类传说事迹都已一去不复返了。如果今天还有人想根据这种传说事迹去创作一部有民族意义的作品或经典，那就简直是一种是荒谬的幻想了"⑦。

①④《马克思恩格斯选集》第四卷第22、104页。

②③⑤⑥⑦《美学》第三卷（下）第117、118、110、111、124页。

马克思在《政治经济学批判·导言》中也指出："就某些艺术形式，例如史诗来说，甚至谁都承认：当艺术生产一旦作为艺术生产出现，它们就再不能以那种在世界史上划时代的、古典的形式创造出来；因此，在艺术本身的领域内，某些有重大意义的艺术形式只有在艺术发展的不发达阶段上才是可能的"①。两人都从不同时代人们有不同社会生活与世界观，来说明史诗之所以在近代"一去不复返"的原因。这说明黑格尔思想的深刻与精当。

黑格尔也承认古代每个民族的史诗都有着久远的生命力，能"使其他民族和其它时代也长久地感到兴趣"。他对这种奇特现象的解释是：这些史诗描写的"特殊民族和它的英雄的品质和事迹能深刻地反映出一般人类的东西"②，所以能超越时空发挥长远深刻的影响。这个观点同马克思用人类对自己童年时代作品的留恋、向往来解释史诗为什么至今仍能"给我们以艺术享受，而且就某方面说还是一种规范和高不可及的范本"③也不无相通之处。

史诗的客观性并不否认史诗诗人的主体性。史诗描述客观的生活内容，"可是在诗里表现出来的毕竟还是他自己的，他按照自己的看法写成了这部作品，把他自己的整个灵魂和精神都放进去了。"④时代的民族的精神只有通过诗人的天才才能"集中地掌握住，使这种精神的内容意蕴渗透到他的意识里，成为他自己的观感和作品而表现出来"⑤，才有生命力。可以说，史诗处处渗透着诗人以主体性的对客观生活、事件、人物所作的描述。据此，黑格尔与众不同地推断，希腊史诗《伊利亚特》、《奥德赛》不是集体创作，而是出自荷马的手笔，因为这两部史诗显然自成一格，有着内在的完整性和统一性，处处

①③《马克思恩格斯选集》第二卷第113、114页。

②④⑤《美学》第三卷（下）第124、113、114页。

透露出一个诗人的个性。

史诗应具体地描写由个别人物生发出来的动作与事件，所以史诗中"个别人物及其行动和遭遇就成了真正突出的东西"①。首先，史诗的人物亦应显出"客观性"，就是要求他们"本身"是许多特征的整体，是完整的人"②，是活生生的"这一个形象"③，同时，他们身上又要体现出某种共性，即"多方面的人性和民族性"，体现出"全民族的已发展出来的思想和行动的方式"④。这样两方面的统一，就构成"完整的个体"，他们把民族性格中分散在许多人身上的品质光辉地集中在自己身上，使自己成为伟大，自由，显出人性美的人物"⑤。这是史诗人物的典型性。其次，围绕史诗人物的环境也很重要，"在史诗里，人物性格和客观事物的必然性二者是以同等重要性而并列在一起的"，人物的行动"显得是环境情况的结果，所以环境情况在史诗里是强大的动力"⑥。这也从一个侧面体现出史诗的客观性。

黑格尔特别论及近代刚刚崭露头角的小说艺术。他说，"关于现代民族生活和社会生活，在史诗领域有最广阔天地的要算长短程度不同的各种小说"⑦，并把小说提高为"近代市民阶级的史诗"，认为小说"一方面象史诗叙事一样，充分表现出丰富多采的旨趣，情况，人物性格，生活状况乃至整个世界的广大背景；但是另一方面却缺乏产生史诗的那种原始的诗的世界情况"。近代资本主义工业文明已使生活散文化了，小说在琐碎、分裂、庸俗的散文化生活基地上，"在事迹生动性方面和人物及其命运方面，力图恢复诗已丧失的权利"⑧。他说，适合于小说的内容是"心的诗和对立的外在情况和偶然事

---

①②③④⑤《美学》第三卷（下）第136、136、134、136、137—138页。

⑥⑦⑧《美学》第三卷（下）第155、187、167页。

故的散文之间的冲突”，也即人物内心对现实的不满、矛盾、挣扎和反抗，其结果往往是以悲剧或喜剧的方式解决，也可能以另一些方式，如妥协的方式；或“用一种凭美和艺术转化过来的友好世界来代替原已存在的那种散文世界”①。他还指出，小说的描述方式也应与史诗一样，“要有一个世界观和人生观的整体，其中多方面的题材和内容意蕴也要在一个具体事迹的范围之内显现出来，这个事迹就对全部作品提供了中心点”②。他是要求小说通过描写具体、特殊的事件、人物、命运等来展示一定的时代、民族的总的精神面貌（世界观的整体）。应该指出，在小说艺术初创时期，黑格尔就能把小说与史诗形式联系起来，并给予如此高度的重视和详尽、深刻的评价，充分显示出他的高度艺术敏感和他对近代艺术特别是小说艺术发展的前景有着准确的、天才的预见。事实上，整个十九世纪可以说是小说艺术发展的黄金时代和高峰。

黑格尔把史诗发展的历史分为三个阶段：（1）东方史诗。首先是印度史诗。如把神话与人类英雄事迹糅在一起而形成的《腊玛雅那》、《摩诃婆罗多》等史诗，“很辉煌壮丽，充满着错综复杂，变化无常，妄诞无稽的幻想，另一方面却也有些痛饮狂欢的动人美景，显出情感和思想的具有个性的优美特征”③。其次是希伯来、阿拉伯、波斯的史诗。如阿拉伯的抒情叙事英雄歌《牟尔拉卡特》、《哈玛莎》生动地描述了原始时期的生活，“部落的光荣，复仇的怒火，爱情，冒险探索的热望以及欢欣愁苦之类题材都写得很有魄力”④。（2）希腊罗马古典型史诗。主要以荷马史诗为代表，“它们的叙述语调始终是民族的，真实的，就连个别部分也都熔铸得很完美，各自成为独立自足的整体”，至今“全部描述对我们还有极高的

①②③④《美学》第三卷（下）第167—168、168、171、172页。

价值，博得我们欣赏和喜爱”①。到了罗马时代，史诗已衰退，“日益丧失原始史诗的朴素和新鲜的生气”。维吉尔的《伊涅意特》还算是好的，其他的更等而下之。（3）浪漫型史诗。主要是日耳曼和罗马系新兴民族的史诗，因为罗马帝国已经彻底腐朽了，只有“用新民族的世界观和宗教信仰以及其动作情节和结局，才能对史诗灌注一种元气和精神”②。关于新兴民族取代罗马帝国，促进新文明的诞生问题，恩格斯的观点与黑格尔相一致，不过黑格尔只停留在民族精神的表面，而恩格斯则揭示了这一历史转变的社会经济根源。恩格斯说，“九世纪的社会阶级，不是在垂死的文明的衰亡中，而是在新文明诞生的阵痛中形成”，“德意志人确实重新使欧洲有了生气”，“给垂死的欧洲注入了新的生命力”，“但是使欧洲返老还童的，并不是他们特殊的民族特点，而只是他们的野蛮状态，他们的氏族制度而已”③。正是氏族制度下形成的古朴、民主的原始精神和世界观才“使一个在垂死的文明中挣扎的世界年轻起来”④，也才使已经消失的史诗的世界情况在某种程度上得到恢复，这就是浪漫型基督教史诗生长的社会、思想基础。这一时期的史诗大致有：(1) 古史诗的遗迹，反映基督教以前的新兴民族的生活，大多是口头传下的。如《奥森的诗》“用哀怨的心情回忆光荣的过去，把它召唤到眼前”，“描绘出一个刚消逝的、最年青的世界以及其中英雄人物”⑤。(2) 中世纪基督教史诗。首先是表现中世纪新鲜精神和天主教的作品，如西班牙史诗《熙德》是民族英雄主义的鲜花。其次是中世纪的宗教史诗，但丁的《神曲》“是这一领域中最纯真，内容最丰富，表现中世纪天主教特色这一伟大题材的最伟大的史诗”⑥。再次是骑士风史诗。法兰西的《罗兰之歌》、英格兰

①②⑤⑥《美学》第3卷（下）第174、175、176、179页。

③④《马克思恩格斯选集》第四卷第151—152、153页。

的《亚述王之死》等就属这一类史诗。(3) 文艺复兴后吸收古代文化后创作的史诗。如以喜剧态度嘲笑骑士风生活的阿里奥斯托的诗作与塞万提斯的《堂·吉诃德》，用“美的艺术修养”“以诗的方式制造出来的”塔索的《耶露撒冷的解放》，以及宗教改革以后密尔顿的“半宗教半艺术的史诗的晚花”《失乐园》和克洛普斯托克的《救世主》等。这些史诗都渗透了近代浪漫气息，失去了原始素朴的风格。到近代，只有小说开创了史诗艺术的新天地。

总之，黑格尔用客观性来概括史诗的本质，我以为是抓住了史诗的根本特征，是从大量史诗作品的实际中提炼出来的；他对史诗形成、发展到消亡的历史描述也基本合乎史实；他对荷马史诗、罗马史诗、中世纪一些重要史诗的分析包含不少独特的见解；特别是他相当敏锐、及时地把小说这门刚刚出土不久的新兴艺术纳入史诗范围，作为一个新的美学范畴加以评析研究，别具慧眼。他把对史诗美学特征的理论研究同史诗的发展史、同人类文明的进化史的研究，紧密结合起来，并纳入他的艺术哲学体系和独特的审美范畴系统之中，予以条分屡析的清楚表达，形成美学史上最早而又最系统、周详、严密的史诗理论。

抒　情　诗

黑格尔认为，抒情诗是对史诗客观性的否定，其基本特征是主体性，它的“内容是主体（诗人）的内心世界，是观照和感受的心灵，这种心灵并不表现于行动”，“抒情诗采取主体自我表现作为它的唯一的形式和终极的目的”①，就是说，抒情诗“要表现的不是事物的实在面貌，而是事物的实际情况对主体心情的影响，即内心的经历和对所观照的内心活动的感想”，

① 《美学》第三卷（下）第99—100页。

是零星的观感、情绪、见解、感受等“内心生活的内容和活动”①。

抒情诗比之史诗内容要狭窄得多，它只描写“个别主体及其涉及的特殊的情境和对象，以及主体在面临这种内容时如何把所引起的他这一主体方面的情感和判断、喜悦、惊羡和痛苦之类内心活动”②。其重点不在必然的对象，而在偶然发生的情感，“一纵即逝的情调，内心的欢呼，闪电似的无忧无虑的谑浪笑傲，怅惘，愁怨和哀叹，总之，情感生活的全部浓淡色调，瞬息万变的动态或是由极不同的对象所引起的零星的飘忽的感想，都可以被抒情诗凝定下来，通过表现而变成耐久的艺术作品”③。所以，黑格尔指出，一首史诗可以体现一个时代、民族的基本精神，一首抒情诗却至多体现其中的一个特殊方面，“只有通过全民族的抒情诗的全部作品，而不是通过某一首抒情诗，才能把全民族的旨趣、观念和目的表现无遗”④。

抒情诗要抒写“自我”，但这个“自我”不应只是个人的“小我”，而应同时体现时代、社会普遍的思想感情。黑格尔说，抒情诗中的情感“虽是诗人个人所特有的而且作为他自己的东西表现出来的，却仍有普遍的意义，这就是说，它们必须是真实的观感和情感”⑤，也即“人类心胸中的真实的内容意蕴”⑥，或是“人类的信仰，观念和认识的最高深的普遍性的东西”，“世界观中的实体性因素以及人生观中的深刻理解”⑦。他反对抒情诗与时代、民族旨趣割断联系，只表现主观任性的欲念和癖好，妄诞的幻想和离奇的情感。他认为，诗人的首要条件“是把实在的内容”（有普遍性和实体性的真实意蕴）“完全吸收到他的自我里去，使它变成自己的东西”⑧。这样的“自我”是“小我”中包含着“大我”，是“小我”与“大

①②③④⑤⑥⑦⑧《美学》第3卷（下）第188、190、192、190—191、188、201、191、196页。

我”的有机统一。按照这一要求，抒情诗人应当站到时代、民族的高度，与全民族同命运，与时代精神同脉搏。

抒情诗同史诗的展开和表现方式是相反的。首先，史诗是以客观世界为出发点，“一般是铺开来描写现实世界及其杂多现象”、而让诗人“淹没在客观世界里”①，抒情诗则以“诗人的内心和灵魂”、“他的具体的情调和情境”为“出发点”②，而把客观世界“吸收到他的内心世界里”，使之主体化、内心化、情感化，变成他的思想感情的一部分。所以，史诗的原则是展开和铺陈，“抒情诗的原则是收敛或浓缩”③。其次，抒情诗与史诗的整一性不同。史诗的整一性来自客观的人物性格、动作、事件的发展；而“抒情诗的整一性来自心情和感想的内心世界”④。这种整一性的关键即诗人的主体性。整一性可分化为观念、情感、印象、直觉等杂多状态，但其中“唯一的贯串线索就是它们的共同容器，即自我”。在好的抒情诗里，“自我”应“转入某种有具体定性的心情和情境”⑤，以此来统率全诗，使之成为浑然统一的整体。再次，叙事与抒情因素在史诗与抒情诗中的性质、地位也不相同。史诗以叙事为主导，诗人抒情完全围绕并服务于叙事；抒情诗则以抒情为主导，虽然也保留若干叙事因素，也是服从并服务于抒情的。有的抒情诗也要写自然环境、地方色彩乃至穿插故事，“并不排除对外在对象的鲜明描绘”，但其“真正的抒情因素也不是客观事物的面貌，而是客观事物在主体心中所引起的回声，所造成的心境”，“是寄托在该对象上的心情”⑥。有些诗体如英雄诵歌、传奇故事、歌谣等在形式上是叙事的，但“因为占主要地位的不是对一件事进行丝毫不露主体性的（纯客观的）描述，而是主体的掌握方式和情感，即响彻全诗的欢乐或哀怨，

①②③④《美学》第三卷（下）第212、192、212、192—193页。

⑤⑥《美学》第三卷（下）第212、213页。

激昂或抑郁"，因而"这类诗在基本语调上仍完全是抒情的"①，属于抒情诗范畴。黑格尔用主体性来概括抒情诗的本质，并通过与史诗的比较，将这种主体性具体化，比较全面、明晰、准确地揭示了抒情诗的美学特征。

黑格尔认为，产生抒情诗的时代一般应晚于史诗。他说："如果正式史诗的繁荣时代是在民族情况大体上还未发展到成为散文性现实情况的时代，而最适宜于抒情诗的却是在生活情况的秩序大体上已经固定了的时代，因为这时个别人物才开始把自己和外在世界对立起来，反省自己，把自己摆在这个外在世界之外，在内心里形成一种独立绝缘的情感思想的整体"②。这一般是一个民族发展较成熟的阶段，有着较高的文化教养水平，现实生活又已开始"用散文方式安排"③，主体对周围世界（自然与社会）有了较自觉的认识，个人与社会已开始分裂，并能自由地感受、自觉地思考客观世界与主体自身的一切。这样才产生了对抒情诗的要求，力图用诗的想象"去创造出一种内心情感和思想的新的诗性的世界"，以"摆脱这种散文性现实情况"④。当然，这只是一般情况，并不是说，一个民族发展的早期就必然不能产生抒情诗。有的民族，处在斗争频繁，命运飘忽不定的那种未开化的现实情况，他们"还没有成熟到形成较高级的社会组织，没有建立英雄时代的那种政权机构"，这种情况还不能产生史诗，而只能"产生民歌作为民族精神的唯一的诗的表现方式"。这种民歌是一种原始素朴的抒情诗，但这只是抒情诗的低级形式，而不是它的典型形式。黑格尔认为，虽然"抒情诗并不局限于一个民族精神发展的某一特定阶段，而是在极不相同的时代都能达到繁荣"，然而，"特别适合于抒情诗的是近代，因为近代每个人都享受到

①②③④《美学》第三卷（下）第193、200、201、206页。

情感和思想方面的独立自由”①。黑格尔的这种说法是有道理的。抒情诗既然以抒发个人（主体）独立的思想感情为特征，它的基本前提就是独立的个性和人格的获得，并在社会关系中占有重要地位。而这种情况只有在近代资本主义社会中才成熟起来。马克思说：“我们越往前追溯历史，个人……就显得越不独立，越从属于一个更大的整体……只有到十八世纪，在‘市民社会’中，社会结合的各种形式，对个人说来，才只是达到他私人目的手段，……产生这种孤立个人的观点的时代，正是具有迄今为止最发达的社会关系的时代”②。产生这种孤立个人观点的近代正是抒情诗最易于生长、繁荣的时代。黑格尔敏锐地看到了，或者更确切地说感觉到了这一点，并以此说明抒情诗产生和繁荣的社会原因；但他未能科学地解释近代何以个人的独立性会超过以往任何时代，这个任务是由马克思完成的。只有抓住这个要点，我们才能更深刻地理解黑格尔的如下说法：“主体的想象和艺术必须在观念（思想）方面有受过教养锻炼的自由的自觉性和艺术创作的才能作为前提和基础（按：只有在近代才充分具备这种可能性），才可达到抒情诗的真正完美”③。

黑格尔把抒情诗分为颂神诗、颂体诗与歌三大类。颂神诗如古代希腊的酒神颂之类，其特点为个人感情完全消溶在对神的崇拜里了。颂体诗则相反，主体性上升到首位，虽然表面上歌颂的是对象（既可有神、王侯、爱情、美、友谊之类，也可有外在偶然机缘、自然景物），但实际上却“不是对象占领着他，而是他占领着对象”。他“借对象来表现他自己”④。歌是抒情诗发展的最高阶段，“在歌里民族的特性和诗人自己的个性都可以充分表现出来”⑤。歌的种类十分繁多。第一种为

①③④⑤《美学》第三卷（下）第201、205、222—223、223页。

②《马克思恩格斯选集》第二卷第87页。

"正式的歌"，专供诗人自己或社交吟唱的，它不需宏壮、高贵、深刻的思想感情，而只表现"直接的，亲切的，毫无拘束的哀乐情绪"①。正式的歌还派生了民歌、社交娱乐歌及新教赞圣歌等诗种。第二种为十四行体、六行体、挽歌体、书信体等歌。这种歌里理智因素占了上风，"直接的情感已让位给思索，主体向各方面巡视，把个别的观照和心灵经历纳入普遍的观点来看"②。第三种是"以表现方式为特征的"歌，其特点是全力表现主体思想，诗人的主体性压倒一切，"始终是这种内容的绝对主宰，从各方面把它充分展现出来，显出他所特有的诗的思索，昂扬的情感和全面的观察"③。席勒的许多歌即是典型例子。

在论及抒情诗的历史发展时，黑格尔明确强调了运用历史方法的必要性。他说："特别在诗这个领域里，只有用历史方法才能进行具体的研究。因为几乎没有任何其它诗种在内容和形式上所受到的民族和时代的特点以及诗人的个性和才能的影响，比在抒情诗里更深刻"④。抒情诗直接表现主体感情，而主体总是一方面受民族、时代的制约，一方面有个性、才能的差异，所以对抒情诗比其他艺术更不能进行一般的抽象研究，而必须采用具体的历史方法。黑格尔把历史方法具体运用到对抒情诗的历史发展的描述中。

同史诗一样，他把抒情诗的发展也分为东方、古希腊罗马和浪漫型三个阶段。(1) 东方抒情诗。他认为古代东方由于专制制度，主体未达到个人的独立自由，所以抒情诗缺乏主体性和精神性，"主体意识完全沉浸在内容的外在个别对象里，所表现的就是这种不可分割的内外统一的情况和情境"⑤，"主

① 《美学》第三卷（下）第223页。

②③④⑤ 《美学》第三卷（下）第226、227、228、229页。

要的表现形式是显喻、隐喻和意象”①，即象征的方式。他认为东方诗卓有成就的民族首先是中国人，其次是印度人、希伯来人、阿拉伯人和波斯人。他对中国古代抒情诗并不了解，揭示的特点也很空泛、片面。象征式的比喻与意象（比兴）只是特点之一，无论用以概括《诗经》为起点的现实主义诗歌，还是屈原开首的浪漫主义诗脉均不恰当、不全面。所以，博学的黑格尔在中国这一环上暴露出某种无知、臆断和幼稚。(2) 希腊罗马抒情诗。它基本上是古典型的特征，“主体把有普遍意义的东西当作他自己的精神实体，和它自由地紧密结合成为一体，把这种统一纳入自己的诗的意识里去”，也即普遍的实体性与个人的主体性有机地融为一体，呈现出雕塑的特点，所以黑格尔说希腊罗马抒情诗即使“在表现内心生活时也还是尽可能地保持着古典艺术中造型艺术的类型”②。(3) 浪漫型抒情诗。这主要指日耳曼、拉丁、斯拉夫民族皈依基督教后，从中世纪起延续到近代的所有抒情诗。由于这些民族一开始就奉行主体性原则，所以抒情诗比较兴盛发达。黑格尔认为这阶段抒情诗特别重要，因为它“起初影响到史诗，而在它的较晚的发展阶段又更深刻地影响到戏剧”③。浪漫型抒情诗的内容“包括几乎全部发展阶段的民族的和个人的客观生活情况，而这些情况在宗教和世俗生活方面经过许多世纪和许多民族的发展而日益丰富化，它们是作为主体的情况和情境反映在内心世界而表现出来的”④。黑格尔把浪漫型抒情诗还分成三个阶段，即新兴民族还在原始异教时期的抒情诗、中世纪基督教时期抒情诗、文艺复兴后近代抒情诗，可惜他未一一作具体分析，而只对他同时代的德国诗人克罗普斯托克作了高度评价。

由上可见，黑格尔对抒情诗的历史发展，基本上也是采取

①② 《美学》第三卷（下）第230、231页。

③④ 《美学》第三卷（下）第235、236页。

象征、古典、浪漫三种历史类型的划分法。这同前面他把诗放在浪漫型艺术阶段的做法就相抵牾了。然而，我认为这种抵牾倒是黑格尔尊重历史的表现，是他现实感和历史感冲破僵化的体系构架的表现，是值得肯定的。

戏 剧 诗

黑格尔对戏剧体诗评价最高。他认为，作为语言艺术的诗是各门艺术中精神性最强的，“唯一适宜于展示精神”的，而戏剧诗“又是史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则这二者的统一”，因而是诗中之冠。戏剧“通过完整的舞台表演”，“把一种本身完整的动作情节表现为实在的，直接摆在眼前的，而这种动作既起源于发出动作的人物性格的内心生活，其结果又取决于有关的各种目的，个别人物和冲突所代表的实体性”①。一方面，戏剧凭借表演把动作、冲突、情节、人物的发展过程客观地呈现在观众面前，戏剧诗人（主体）则隐居幕后，这是戏剧中的史诗因素；另一方面，戏剧人物的行动和冲突完全取决于他们自己的意志、内心生活和独特性格，是他们主体性的外现，因而又具有抒情诗的因素；再一方面，戏剧人物的行动和冲突表面上虽然是由它的主体性直接决定的，然而，在所有个别人物主体性背后，还有至高无上的伦理实体性在主宰，因而实质上是主体性与实体性的统一，而这又使戏剧具有了造型艺术（雕刻）的因素。总之，“戏剧无论在内容上还是在形式上都要形成最完美的整体，所以应该看作诗乃至一般艺术的最高层”②。可见，黑格尔把戏剧诗看作诗艺、乃至全部艺术最高、最完满的形式。

黑格尔认为，戏剧只能产生于“一个已经开化的民族生活”中，这样的民族须自觉意识到单纯的客观性与主体性都是

①② 《美学》第三卷（下）第241、240页。

片面的，就是说，“人的目的、矛盾和命运就必须已经达到自由的自觉性而且受过某种方式的文化教养，而这只有在一个民族的历史发展的中期和晚期才有可能”①。一般说来，一个民族早期的伟大功业、事迹是史诗性多于戏剧性的；较晚才出现适合于戏剧性的独立的单枪匹马的英雄人物。黑格尔这个论断有他合理之处，即我们前面讲到的，在历史上，个性的发展晚于共性。但黑格尔心目中成熟的民族首先不是近代资本主义民族，而是伯里克利民主政体时期的希腊民族。那个时期是希腊古典戏剧的高峰。黑格尔把希腊戏剧看成戏剧发展的黄金时期，看作戏剧理想和美的典范。

黑格尔对戏剧诗的美学特征和艺术规律作了较深入的探讨。第一，他把辩证法的矛盾学说重点用于分析戏剧艺术的规律，首次提出了完整的戏剧冲突理论。他说：“戏剧的动作并不限于某一既定目的不经干扰就达到的简单的实现，而是要涉及情境，情欲和人物性格的冲突，因而导致动作和反动作，而这些动作和反动作又必然导致斗争和分裂的调解”②。这里“目的”，乃指各种有普遍实体性的伦理力量，它们具体化为个别人物的情志（致）和性格，他们各自活动，互相对立，形成富于冲突的情境，经过激烈的斗争、较量，“终于得到解决，归于平静”③。戏剧动作就是展现这样一个矛盾发展的过程，“充满冲突的情境特别适宜于用作剧艺的对象，剧艺本是可以把美的最完满最深刻的发展表现出来的”④。就这一点而言，冲突构成戏剧诗的基础或本质。

另外，戏剧的所谓史诗性与抒情性因素也体现在冲突之中。一方面，戏剧动作和反动作的起因主要是人物“内心的意志和性格”，“动作就是实现了的意志，而意志无论就它出自

①②③《美学》第三卷（下）第243、242、242页。

④《美学》第一卷第260页。

内心来看，还是就它的终极结果来看，都是自觉的”；客观的事件、情节“只有从它对主体的目的和情欲的关系上才见出它的戏剧的意义”，可见对立的主体性格乃是冲突的根源，这体现了戏剧的抒情因素；另一方面，主体性格又“必须处在一种具体环境里”，与他人相联系，这“就必然和旁人的目的发生对立和斗争”，“导致纠纷和冲突，而纠纷和冲突又要导致一种违反主体的原来意愿和意图的结局”①。这种环境、过程、结局又是不以主体意志为转移的，这就体现出戏剧中的史诗因素。由此可见，戏剧作为史诗与抒情诗的统一的根本原则也是以戏剧冲突为基础的。此外，冲突也决定了戏剧诗的许多其他特点。

第二，黑格尔提出了戏剧的集中性原则。首先，他认为戏剧动作既然是由主体性格决定和发出的，戏剧就无须以史诗那样的广度和包罗万象的背景作为前提，“它的动作却集中在主体定下目的和实现这目的时所处的比较确定的简单环境里”②，“只突出它的基本内容所产生的单纯的冲突”③。其次，戏剧不象史诗只铺陈、叙述过去的事迹，而是“运用了抒情诗的原则，以集中的方式描写情感和思想在现在时的生展，而且由剧中人物亲口说出来”④。就是说，戏剧即使写过去的事迹与冲突，也是通过演员的表现以现在进行的方式通过动作表现出来，因而不得不集中、紧凑、删削枝蔓。再次，戏剧人物也不象史诗人物须展现全部民族的特性和精神，而是“只展现与实现具体目的的动作有关的那一部分主体性格”⑤，所以戏剧在人物性格刻划上也比史诗集中。最后，从戏剧的审美方式、它同观众的关系来看，也不同于史诗，“史诗作者为着便于读者观照”，“必须以缓慢步伐详细描述”人物、事件、情节；而戏

① 《美学》第三卷（下）第244—245页。

②③④⑤ 《美学》第三卷（下）第246、253、254、246页。

剧表演直接诉诸观众的视听，容不得头绪繁多的事件、进展缓慢的交待，史诗中详述的情节"在戏剧表现里却大半要省略去"①。由于以上原因，戏剧在目的、人物、环境、冲突、事件、情节诸方面都比较单纯和集中。

第三，黑格尔特别强调了戏剧内容的实体性和必然性要求。他说："在戏剧动作情节中由互相冲突斗争而达到解决的那些目的一定要对人类具有普遍意义的旨趣，或是要有在本民族中广泛流行的一种有实体性的情致做基础"②。他要求戏剧在表现人物性格（主体性）的冲突过程中，最终显示出伦理实体性的无所不在的主宰作用，显示出"真正的内容，真正普遍发生作用的动力所以是一些永恒的，自在自为的（绝对的）伦理力量"，强调"不管哪一种戏剧都要显示出一种必然性在起活跃的作用，单凭它本身就足以解决每一种斗争和矛盾"③。应该指出，黑格尔强调的戏剧内容实体性和必然性原则，是在唯心的形式下强调戏剧的思想深度问题，是要求戏剧透过个别、特殊的人物和冲突揭示这些特殊现象背后的内在规律与必然性。这样一个思想自然是合理的、正确的。

为此，黑格尔向戏剧诗人"提出的首要要求是：他必须彻底洞察到人的目的，斗争及其终局是以内在的普遍的力量为根据的"；诗人应根据事物的本质预见动作、事件的发展趋势，应正确判断"在人胸中动荡的推动人动作的那些情欲究竟是正确的还是错误的"；这样，"普通眼光所视为由黑暗，偶然和混乱统治着的东西对于诗人却显示出绝对理性在实在界的自我实现"④。戏剧诗人有了这样一种高瞻远瞩的理性眼光，就能在剧作中透过生活现象揭示生活本质，透过偶然因素发现必然规律，使剧作达到较高的思想水准。

第四，黑格尔还提出了戏剧结构的整一性原则。前面已讲

①②③④《美学》第三卷（下）第253、263、247、247—248页。

过史诗与抒情诗的整一性的差异，戏剧诗的整一性同史诗、抒情诗都不同。由于戏剧人物既不是作为抒情诗主体的孤立个人，也不是作为史诗主人公的民族精神代表，“而是若干人在一起通过性格和目的的矛盾，彼此发生一定的关系，正是这种关系形成了他们戏剧性存在的基础，这就使全部作品必然比较紧凑”①。这种紧凑集中表现为戏剧结构上的整一性。

黑格尔首先批评了文艺复兴以来被奉为金科玉律的古典主义“三一律”（或译为“三整一”）理论，从而把自己关于戏剧结构整一性的观点同法国古典主义戏剧美学划清了界限。他认为“三整一”所要求的地点、时间的整一都是人为的外在强制，不足为训。所谓地点整一、不可更动的原则，亚里斯多德也没有说过，“就连古代诗人们也没有按照法国人的严格意义去遵守这条规则”，近代生活的丰富复杂，“尤其不能屈从抽象的地点整一性的约束”②。时间整一的僵硬规定也一样。如果人物、事件、动作复杂，其发展需要时间上先后分开的情境，“那就绝对不可能遵守一种形式上的时间整一性，规定出一种刻板式的期限”；他并公开地指出，“事实上凡是费最大气力去按照时间的整一性写剧本的诗人往往在其它方面陷入最坏的不近情理的毛病”③。黑格尔认为如果动作、内容比较集中，地点、时间毋须很多变动，那么搞紧凑些还是必要、合理的。当然，不能变成僵死的框子。

他从戏剧冲突出发，指出戏剧整一性的关键和基础在动作。他说：“真正不可违反的规则却是动作的整一性”④。因为每个动作都有它要实现的具体目标，人物在实现目标的过程中又受到对立人物目的的阻碍、干扰，就产生冲突。因此，

---

①《美学》第三卷（下）第249页。

②③④《美学》第三卷（下）第250、251、251页。

"戏剧的动作在本质上须是引起冲突的，而真正的动作整一性只能以完整的运动过程为基础，在这个运动过程中，按照具体的情境，人物性格和目的的特性，这种冲突既要以符合人物性格和目的的方式产生出来，又要使它的矛盾得到解决"①。所以，戏剧的整一性，实质上乃是戏剧冲突和动作的整一性。戏剧不应追求地点、时间的形式整一性，而应追求冲突与动作的内容的整一性。这也是戏剧结构整一性的基础。

正因为戏剧结构形式的整一性以冲突和动作的发展为转移，所以戏剧"合式的起点就应该在导致冲突的那一个情境里，这个冲突尽管还没有爆发，但是在进一步发展中却必然要暴露出来。结尾则要等到冲突纠纷都已解决才能达到。落在头尾之间的中部的则是不同的目的和互相冲突的人物之间的斗争"②。这样，冲突的发生、发展、解决就构成动作、情节发生、发展的三个阶段。这样，黑格尔就从戏剧动作和冲突出发，一步步推出了戏剧结构形式的整一性。我认为，黑格尔用冲突论来解释戏剧结构的整一性，是完全正确的，是抓住了戏剧艺术的特殊规律的。但是他认为戏剧以分为三幕最佳，却又不免趋于生硬和绝对化，犯了法国古典主义"三整一"律的同样错误。

第五，黑格尔对戏剧语言和音律十分重视，提出了很高的要求。他认为，语言和音律对史诗、抒情诗都很重要，但"对于戏剧体诗则起着决定性的作用。因为戏剧所涉及的是情思、性格和动作，这些都要以生动的实际情况出现在我们眼前"③，直接接受我们的检验，因此对戏剧语言、音律的要求就更高、更严格。黑格尔按照传统戏剧的原则，要求戏剧用诗体语言，因为"诗的语言是表达情感和思想的最富于精神性的工具"④。

他把戏剧语言分为合唱、独白、对话三种。合唱是古代戏

①②③④《美学》第三卷（下）第252、255、261、256页。

剧的一种形式；独白是“人物在动作情节的特殊情况之下把自己的内心活动对自己表白出来”①，“自己说出在各种旨趣的斗争以及人物性格和情欲的分裂之中的心事话”②，即内心冲突，因而很为重要；但“全面适用的戏剧形式是对话”，对话是戏剧语言的主要手段，只有通过对话，才能展现冲突，推进动作，刻划性格。他在对话的表现中区分出主观情致（志）和客观情致（志）两种，强调应在人物的主观情致背后揭示出有实体性的客观情致，即“真正打动人类情感”的普遍伦理力量③。黑格尔这个主张也显示了他对戏剧思想性的重视，要求戏剧把深刻的思想性不但体现在冲突、动作、人物的描写中，还应渗透到戏剧语言之中。很明显，他不是把语言仅仅看成戏剧的表现形式。这是发人深思的。

第六，黑格尔专门研究了戏剧同观众的关系。在他以前很少有人从这个角度去研究戏剧的。在这个意义上，他可以说是现代西方“接受美学”的一位前驱。他看到，戏剧是当时最有群众性的艺术，因为“戏剧所描绘的是可以感官接受的近在目前的情景，它在内容和形式的其它方面都和听众有远较直接的关系”，最易于为广大观众所接受；同时，戏剧是为观众上演的，观众聚集在剧场欣赏戏剧，是“为着进行裁判的”，他们“既有权鼓掌，也有权喝倒采”④，戏剧诗人对他们虽有一种接受裁判的义务。但是观众群的组成是复杂的，“在文化教养，兴趣，习惯的文艺趣味，嗜好等等方面都各不相同”，戏剧既要面对观众，努力对他们产生应有的效果、而不要自视清高，对观众鄙视；又不应面面讨好、投合观众的低级趣味。要做到这一点，首先剧作“本身要有生气，才能博得它的民族的赞许”⑤。具体地说，剧作应有实体性内容，并应通过生动的情境、冲突、人物性格和动作情节，形成作品“有生命的实际

①②③④⑤《美学》第三卷（下）第259、257、259、261、262页。

存在”①。

戏剧诗的中心是人物性格，所以要塑造出生动具体的人物性格。戏剧人物“不应该只是一些抽象旨趣的人格化”，也不应只靠深刻的思想和堂华的语言来打扮，当然“表面的个别具体化”或拙劣的个性化“也不济事”。真正的戏剧人物“必须显得浑身有生气，必须是心情和性格与动作和目的都互相协调的定型的整体”。这里的关键是写好把各种有实体性的情致（志）融为一个完整有生气的个别人物的“个性”，“实际上这个整体就是个性本身”②。戏剧诗能写出这样有生气的完整的个性，并体现出深刻的思想性，就一定能受到观众的欢迎，即使暂时未被观众接受，“只要它是真实的，就会保证他获得最后的胜利”③。

此外，戏剧诗人创作时还应顾及舞台演出的效果。因为戏剧作为舞台艺术，必须经过演员的表演才能实现出来。所以“写作时必须着眼到生动的表演，描绘人物性格要考虑到表演，人物所言所行都必须符合摆在眼前的实际动作情节。从这方面看，舞台表演确实就是作品好坏的试金石”④。这个看法是符合戏剧实践规律的真理。黑格尔还说趣味健康、高尚的观众是戏剧艺术的“最高裁判官”，他们对舞台演出的评价，才是一个戏好坏、成败的最后判决或最权威的结论。

黑格尔对戏剧同观众之间关系的考察虽然是初步的，但他对观众的重视是值得注意的。从他对戏剧诗的许多特点的论述中，可以发现他心头时时装着一杆评判戏剧高低优劣的秤——观众。重视戏剧的审美教育作用，企图用戏剧提高观众的精神境界，是他注意观众地位、注意戏剧的社会效果的一个原因。另外，他以辩证的眼光来看待戏剧的创作与演出，既看到剧作

①②③④《美学》第三卷（下）第264、265、267、272页。

与表演之间的辩证关系，又看到戏剧诗人、演员与观众之间的关系。把观众看作戏剧诗的最高裁判官和服务的对象，实际上是把观众也引进戏剧创作的过程，使观众成为戏剧创作过程中一个不可缺少的环节，一个可以影响甚至在一定程度上左右戏剧诗发展的因素。这是现代“观众学”的先声。

黑格尔以戏剧冲突论为中心的戏剧美学思想内容十分丰富，其中的悲剧论、喜剧论和古今戏剧比较论是最有价值的部分。本书限于篇幅，就不一一探讨了①。

① 有关黑格尔的戏剧美学思想，可参阅拙作《黑格尔戏剧美学的伦理特色》（《文艺论丛》第16辑）、《黑格尔的喜剧理论》（《戏剧艺术》1982年第1期，《美学文摘》第3辑转载）、《黑格尔戏剧理想的内在矛盾》（《安徽师范大学学报》1983年第3期）等。

十七　艺术的解体和美学的终结

黑格尔的《美学讲演录》是以喜剧论告终的。按黑格尔"美是理念的感性显现"说，理念在显现为各类艺术作品时，经过史诗、抒情诗，进入戏剧诗阶段，在戏剧体诗中又经过悲剧和喜剧（正剧被黑格尔一笔带过了，所以这里通常的三段式缺少了一环）阶段，终于走完了在艺术领域内的全部行程，得到了完全的实现，至此，精神就要越出艺术的感性形式向更高阶段（宗教、哲学）发展了。作为艺术哲学的美学的研究任务自然也要告终了。所以，黑格尔说："到了喜剧的发展成熟阶段，我们现在也就达到了美学这门科学研究的终点①。"在他看来，一切艺术的目的都是用感性形式来显现绝对精神和真理，但在喜剧阶段，精神的"主体性本身已达到了自由和绝对"，不再和客观世界及个别感性特殊事物结成一体，精神和物质在艺术中的统一已分裂了，形象这种有限世界的形式已不足以体现绝对理念了，"到了这个顶峰，喜剧就马上导致一般艺术的解体"②，同样也就马上导致美学的终结。

应当怎样正确评价黑格尔关于艺术解体的论点呢？国内外不少专家认为，这突出地反映了黑格尔对艺术发展前景的悲观主义思想。在国内，《美学》的翻译者朱光潜先生就是持上述

①② 《美学》第三卷（下）第334页。

见解的主要代表。朱先生在六十年代出版的《西方美学史》中对这个问题的看法还较谨慎、客观，他说，黑格尔对艺术前途、命运的观点有着深刻的矛盾，一方面把资本主义社会看成历史发展的止境，看不出历史的未来，因而“把艺术的黄金时代摆在过去”，“看不出艺术的前景”①，是带有某种悲观色彩；但另一方面黑格尔又并未断定艺术终要灭亡，而是“有些含糊。这种含糊显出他的矛盾”②。然而，近年来，朱先生的看法有了变化，他强调的侧重点已从黑格尔的“矛盾”转向黑格尔的艺术悲观主义。他说，“黑格尔虽不曾明说艺术终将灭亡，但他对于艺术的未来是极其悲观的”，他发出的是“替艺术唱挽歌的声调”，以至于“把艺术导致死胡同里”，他“从资产阶级文艺的解体就断定文艺本身也就必然解体”，这种“艺术发展之有止境”的观点是“荒谬的悲观的论调”③。我以为这种观点是值得商榷的。如果我们联系黑格尔整个哲学、美学体系，客观地来看待这一问题的话，那么，“艺术解体”论实在是包含着复杂的内容和深刻的矛盾的，其中并非没有合理因素，不应当笼统地斥之为“悲观主义”。

“艺术解体”论并不代表黑格尔对艺术前景的基本看法

事实上，在《美学》中，黑格尔从未明确宣布过艺术终将衰亡；恰恰相反，他倒是明确肯定过艺术发展的永无止境，对艺术的未来充满着乐观和信心。黑格尔说：

> 广大艺术之宫就是作为这种美的理念的外在实现而建立起来的。它的建筑师和匠人就是日渐自觉的美的心灵。但是要完成这个艺术之宫，世界史还要经过

①②《西方美学史》1964年版第165、148—149页。

③《美学》《译后记》，见《美学》第三卷（下）第353—355页。

成千上万年的演进①。

这里没有一丝一毫艺术悲观主义的气味。值得注意的是，黑格尔在此把艺术的逻辑发展（理念在各艺术类型和门类中的显现过程）与艺术的实际的历史发展区分开来了。按逻辑发展，艺术应该有终点；按历史发展，艺术是无止境的。黑格尔这里虽没有坚持逻辑与历史的机械的统一，没有把艺术的历史发展实际硬塞进他那理念显现的逻辑框子里去，却从一个侧面反映了他的唯心体系与辩证法的矛盾，反映了在这个问题上他的历史方法对唯心主义美学体系的突破，也反映了他对艺术发展历史事实的尊重。这里不仅有体系与方法的矛盾，也有唯心与唯物的矛盾。尊重史实、突破体系，是黑格尔思想中唯物主义因素在起作用。我以为，紧紧抓住黑格尔美学体系与历史方法的矛盾，是理解他的"艺术解体"论的一把钥匙。

纵观洋洋百余万言的《美学》全书，黑格尔只是在进行"理念感性显现"的抽象的逻辑演绎时，才在一般意义上谈论"艺术解体"；而一旦进入艺术史的叙述或艺术家和作品的评析时，就几乎看不到"艺术解体"一类字眼，更多的倒是对艺术发展充满信心的议论和预言。

黑格尔在论及当时德国古典现实主义和浪漫主义文艺时，以一种不加掩饰的肯定口吻说："一种真正有生命的诗歌兴起来了——人们把天才的权利、天才的作品以及天才作品的效果捧出来，反对那些规则的专横和理论的空泛"，而"对于这些作品的承认首先就造成对于一种特别类型的艺术——即浪漫艺术——的承认，因此就有必要把美的概念和本质了解得比上述那些理论所了解得更深刻些"②。这里，"那些理论"、"规则"是指企图给艺术创作制定标准、法则和开设方剂的做法；

---

①② 《美学》第一卷第114、25—26页。

“浪漫主义”就是我们前边介绍过的第三种历史类型，与我们通常讲的作为创作方法或特定时代文艺思潮的浪漫主义含义不同。从逻辑上讲，他认为艺术发展到浪漫型阶段就要开始走下坡路，或者说精神就要超越艺术本身了。然而，他在这里却明明白白地“承认”在德国浪漫型艺术正在“兴起”，有强大“生命”力，并为此要对艺术和美的概念作新的理解。这种新的理解包括些什么内容呢？主要是：

第一，近代浪漫型艺术极大地开拓了创作的题材领域。浪漫型艺术的内容，“不是范围有限的带有必然性的东西，而是偶然的现实事物，包括变化无穷的形状和关系，自然及其五光十彩的零散图景的交互辉映，人的日常动作和努力，自然需要和舒适生活的满足，偶然的习惯，态度，家庭生活的活动，公民社会的活动，总之，客观世界中的无穷的错综复杂的变化都可以用作内容”①。换句话，只要现实生活中有的，艺术就可以表现，“这个领域可以包括的题材范围是无穷的”②。所以近代浪漫型艺术作品“的确表现出最丰富多采的变化最多的情境，事迹和结局”③。

按照黑格尔的艺术理想，把这种杂多的、充满偶然性的现实生活内容作为题材，在逻辑上是不符合艺术的概念（本质）的。也就是说，浪漫型艺术实质上不是真正的艺术。黑格尔有时的确也这么说。但是这里，黑格尔却违反了自己的理念发展逻辑，反驳了说浪漫型艺术“不配称为艺术”的论调。他说，艺术有一根本重要的因素就是“主体方面构思和创作艺术作品的活动”，即艺术家的主体性。浪漫艺术尽管题材杂多，但以主体性为特征，能把主体生气灌注于所写的各种偶然对象之

①② 《美学》第二卷第365、366页。

③ 《美学》第一卷第274页。

中，所以“不能拒绝称这类作品为艺术作品”①。这样，黑格尔实际上否定了他自己“体系”规定的浪漫型艺术由于精神主体性强而要超出艺术范围向宗教靠拢的主张，而承认浪漫型艺术仍是艺术领域内一种有生命力的历史类型，为浪漫艺术正了名。

第二，浪漫型艺术是比古典型艺术有着更高的美的艺术。黑格尔一方面宣称古典型艺术是最符合“理想”的本质的，“是美的国度达到金瓯无缺的情况”；另一方面又说浪漫型艺术是比古典型艺术“还更高的艺术”，与浪漫型艺术相比，“古典理想的美，亦即形象最适合于内容的美，就不是最后的（最高的）美了”，它“只能处于次要的地位”，浪漫艺术的美是“精神的美”，即“本身无限的精神的主体性的美”②。如此说来，浪漫型艺术不仅不意味着艺术的衰落与危机，而且指示着艺术发展到了新的更高、更美的阶段。

黑格尔对古典型艺术的崇拜是众所周知的。然而，他那敏锐的、巨大的历史感却时时带领他避免跌入盲目崇古复古的泥潭，而把审美的目光转向近、现代浪漫型艺术，使他清醒地看到浪漫型艺术对古典型艺术的巨大的历史进步性。他说，“艺术只有在现阶段（按：指浪漫型艺术阶段）才获得更高的权利”，去表现主体精神的自觉性，“具有活泼的内心生活的实际的个别的主体才得到无限的价值”，“绝对真实界（按：指绝对精神）的永恒的因素才可以展开和集中起来”③，换句话，才有更高的艺术价值。譬如他以典型的古典型艺术样式雕刻与浪漫型艺术样式绘画进行对比，指出古希腊人“在雕刻方面虽然达到无与伦比的美，在绘画方面却没有达到绘画在中世纪基督教时代特别是在十六七世纪所达到的那种高度发展”，“没有达到基督教艺术所表现的那种亲切而深刻的情感”，正是这种亲切情感构成的精神内容“为绘画的高度完美

①②③《美学》第二卷第367、274—275、277—278页。

开辟道路而且使这种高度完美成为必然的"①。他还认为，"艺术作为出自精神的造形活动在逐步前进"②，而绘画是"雕刻向前发展所必然要迈进的一步"③。显然，他是把浪漫型艺术看成古典型艺术的必然发展，是历史的进步。又如黑格尔敏锐地看到小说艺术的强大生命力和无限广阔的前景，称小说为"近代市民阶级的史诗"，说它"充分表现出丰富多采的旨趣，情况，人物性格，生活状况乃至整个世界的广大背景"，在现代资本主义异化、"散文化"的社会基地上，"在事迹生动方面和人物及其命运方面，力图恢复诗已丧失的权利"④；小说在描写"现代民族生活和社会生活"方面"有最广阔天地"⑤。这些例子充分说明，黑格尔对浪漫型艺术乃至整个艺术发展的前景并不悲观。

第三，浪漫型艺术是适合近代社会发展条件的艺术。黑格尔艺术史观的合理内核是，认为艺术是时代的产物，一定的艺术形式同特定的时代、历史条件相联系，并受制于这些条件，虽然这里条件主要指思想、文化等精神条件而不是物质、经济条件。他所说的三种艺术历史类型的更迭，就是不同时代不同世界观演进的结果。他说："在过去时代，艺术家由于他所隶属的民族和时代，他所要表现的实体性的内容势必局限在一定的世界观以及其内容和表现形式的范围之内"⑥。如古典型艺术就是古希腊民族和时代精神哺育出的骄子。然而，现在，适合于古典型艺术的"情况却已完全改变过了"⑦，艺术也就不能不从古典型跨入浪漫型。

问题是，这种变化到底是进步还是倒退，是艺术的新生还是艺术的衰亡？黑格尔的回答是前者。因为首先，黑格尔虽然

---

①②③《美学》第三卷（上）第224—225、113、230页。

④⑤《美学》第三卷（下）第167、187页。

⑥⑦《美学》第二卷第377、376—377页。

看到现代资本主义社会充满矛盾、问题和弊端，但也看到这是历史发展的必然趋势，因而明确“承认近代完全发达的市民政治生活情况的本质和发展是方便的而且符合理性的”①。既然现代社会是合理的，是历史的进步，那么在这合理社会的世界观制约下生成的近代浪漫艺术自然也是合理的、进步的了。其次，就艺术本身发展看，也需要不断前进、更新。黑格尔认为不应把这种新旧艺术形式的更替和改变看作“纯粹偶然的不幸事件”，因为“这种改变其实是艺术本身的活动和进步”②，是符合艺术自身的发展规律的。我们在此只看到黑格尔承认艺术进步的历史趋势，而看不到他鼓吹艺术衰亡论的迹象。

黑格尔对浪漫型艺术的前景充满信心的另一重要证据是，他要求浪漫艺术处理素材时“要显示出当代精神现状”，不论是现实题材还是历史题材都不应例外。他“从历史和美学的观点”③出发，强调只有表现当代的时代精神，艺术才有旺盛的生命力。他说：

不管是荷马和梭福克勒斯之类诗人，都已不可能出现在我们的时代里了，从前唱得那么美妙的和说得那么自由自在的东西都已唱过说过了。这些材料以及观照和理解这些材料的方式都已过时了。只有现在才是新鲜的，其余的都已陈腐，并且日趋陈腐。……一切材料，不管是从哪个民族和哪个时代来的，只有在成为活的现实中的组成部分，能深入人心，能使我们感

---

① 《美学》第一卷第248页。

② 《美学》第二卷第377页。

③ 《美学》第二卷第381页。顺便说明一下，“美学的、历史的观点”这一提法是黑格尔的首创，恩格斯在《德国诗歌、散文中的“真正的社会主义”》一文中和给拉萨尔的信（论《济金根》）中借用了黑格尔的提法，并提高到批评标准的高度。

觉到和认识到真理时，才有艺术的真实性①。

黑格尔说得何等好啊！诚然这里他也讲了古代伟大艺术的一去不复返，但他不是在唱挽歌，而是在唱喜歌；不是一味沉缅在对过去的怀念和对现在的埋怨中，而是立足现在，面向未来，主张抛弃过时的、陈旧的艺术形式，创造充满"当代精神"、为"活的现实"服务的、新鲜的艺术形式。

以上三方面，是黑格尔关于浪漫型艺术的新的理解，不同于他从"体系"直接推导出来"浪漫型艺术"的概念。后者是艺术发展到超越感性形式、否定自身、瓦解自身的衰亡阶段；前者则代表着艺术发展的一个新的更高的有着光辉未来的阶段。后者是维护"体系"完整的必要环节，前者则体现着历史方法、辩证方法的威力。黑格尔之所以能在艺术类型和门类历史发展的叙述中违反"体系"，放弃艺术衰亡、解体的武断结论，而承认当代浪漫艺术广阔的发展前景，恰恰说明这是他内心深处的真实思想。所以，确切地说，"艺术解体"论并不代表黑格尔对艺术前途的基本看法，黑格尔不但是哲学上的乐观主义者，也是美学和艺术上的乐观主义者。

"艺术解体"论的真实内容

但是，"艺术解体"论又的确是黑格尔提出来的。在《美学》中，他多次说，历史发展到现在，精神已不满足于通过艺术的感性形式来显现自己，而要求回到精神自身，通过宗教、哲学等精神的更高发展形式来认识自己，因而导致艺术的解体。他说：

> 这样一个时期就是我们现在。我们尽管可以希望艺术还会蒸蒸日上，日趋于完善，但是艺术的形式已不复是心灵的最高需要了。我们尽管觉得希腊神像还

① 《美学》第二卷第381页。

很优美，天父、基督和玛利亚在艺术里也表现得很庄严完善，但是这都是徒然的，我们不再屈膝膜拜了①。

在谈到古典型艺术与浪漫型艺术的特点时，他说，古典型艺术是最美的，“没有什么比它更美，现在没有，将来也不会有”②。他认为美是理性内容与感性形象的完满无间的交融，古典型艺术就符合这个标准。浪漫型艺术则是理性内容超过了感性形象所能表现的限度，感性形象已不足以充分显现理性内容了，内容与形式的分裂导致美的消失。所以黑格尔说：“后起的浪漫艺术尽管还是艺术，却显出一种更高的不是艺术所能表现的意识形式”③。内容与形式、精神与物质的进一步分裂，到了现在，浪漫艺术也走到了发展的终点，于是，“艺术就否定了它自己，就显示出意识有必要找比艺术更高的形式去掌握真实”④。

以上就是黑格尔“艺术解体”论的基本内容，看起来似乎与我们前边介绍的论点恰好相反。但是，实际情况并非如此。这里的关键是如何正确、全面地理解他的“艺术解体”论的真正涵义。

我认为，首先应当把“艺术解体”论放到黑格尔整个哲学体系中来研究，才能准确地把握其精神实质。

黑格尔的全部哲学都是对绝对理念自运动、自发展、自认识的辩证过程的描述。当绝对理念经过纯逻辑阶段和自然阶段的遨游，进入精神（即人类社会）阶段后，又历经主观精神（个人意识）和客观精神（社会意识和政治、法律等制度）阶段，来到了精神运动的最后也是最高阶段——绝对精神阶段。艺术、宗教、哲学就是这一阶段依次递进的三个发展形式。就这三种形式所反映的共同内容——绝对精神而言，艺术与宗教

① 《美学》第一卷第132页。

②③④ 《美学》第二卷第274、170、288页。

哲学一样，都是属于同一层次的意识形式，都是精神发展的最高形式。正如黑格尔所说："艺术从事于真实的事物，即意识的绝对对象，所以它也属于心灵的绝对领域，因此它在内容上和专门意义的宗教以及和哲学都处在同一基础上"；它们之间的区别"只能从它们使对象，即绝对，呈现于意识的形式上见出"①，即只能从它们认识绝对精神的不同方式上见出：艺术通过直接的感性形象的方式，宗教通过"表象的意识"的方式，哲学通过"绝对心灵自由思考"的方式②。就这三种形式的精神性的强弱而言，它们又有着高低之分，有着从低级向高级发展、更迭的次序：运用感性形象的艺术精神性较弱，地位最低；运用表象形式的宗教亦未脱尽感性形态，地位次低；只有运用概念思考的哲学才最合精神本性，因而是最高级的意识形式。

黑格尔正是在精神必然要由低级向高级发展、艺术必然要向宗教、哲学演进、转化这样一个特定意义上来阐发"艺术解体"论的。他在论述这种发展和演进时提出了"较前"、"较后"这两个时间概念，然而主要地赋予它们以非时间的、逻辑的意义。他说："艺术在自然中和生活的有限领域中有比它较前的一个阶段，也有比它较后的一个阶段，这就是说，也有超过以艺术方式去了解和表现绝对的一个阶段。因为艺术本身还有一种局限，因此要超越这局限而达到更高的认识形式"，这种"较后"的阶段就是宗教和哲学的形式，之所以有"后于艺术的阶段就在于心灵感到一种需要，要把它自己的内心生活看作体现真实的真正形式"③，看作对绝对精神的最充分、彻底的认识。这里，"较前"、"较后"并没有时间上或历史上先后的意义，而只有逻辑发展上先后次序的意义，与"较低级"、"较高级"意义相近。黑格尔在解释这个问题时，一方面说人

①②③《美学》第一卷第129、131、131页。

们“现在”已不再把艺术看作体现真实的最高方式，一方面又说人类思想“很早”就反对艺术，还举了古代犹太人、伊斯兰教徒以至柏拉图等古希腊人为例，来证明“每个民族文化的进展一般都要达到艺术指向它本身以外的一个时期”①。这就说明，黑格尔并不是说艺术到现代才解体，才衰亡，才无前途，而是意在揭示精神从艺术向宗教、哲学发展的必然规律。所谓艺术“解体”也不是指艺术真的消亡了，而只是指在精神发展过程中艺术必然要被更高的意识形式取代，必然要向宗教、哲学演进这一趋势而言的。我们在前面引述的黑格尔关于艺术衰亡的那段话正是紧接着上述论述后说的。在这段话中，黑格尔只不过说人们已不满足于用艺术方式对绝对观照了，而并未否定今后“艺术还会蒸蒸日上，日趋于完善”的可能性。

另外，在黑格尔庞大的哲学体系中，艺术、宗教、哲学都有自己独特的历史发展过程。黑格尔认为三者是互相影响、互相渗透、同时并存、同时发展、同受一定时代的精神支配的意识形式，并不存在艺术衰亡后宗教再兴起、宗教衰亡后哲学才繁盛的情况。黑格尔说过，“一定的哲学形态与它所基以出现的一定的民族形态是同时并存的”，因此“与它所隶属的民族在艺术和科学方面的努力与创作，与这个民族的宗教……也是同时并存的”②。他还把一个民族同时并存的各种意识形态比作“一个有机的结构——一个大教堂，这教堂有它的拱门、走道、多排圆柱和多间厅房以及许多部门，这一切都出于一个整体、一个目的”，这就是时代精神，“时代精神是一个贯穿着所有各个文化部门的特定的本质或性格”③。既然一定的艺术、宗教、哲学是从一个民族的特定时代精神这同一源头涌流出来的，所以三者是密切联系的，黑格尔说，各文化部门史，

① 《美学》第一卷第131页。

②③ 《哲学史讲演录》第一卷第55、57—58页。

“特别是艺术和宗教的历史，部分地就它们所包含的成分，部分地就它们特有的对象说，都是与哲学的历史密切联系着的”①，都是“时代的儿子”②。因此，黑格尔在《美学》中把古希腊艺术作为美的典范，而在《哲学史讲演录》中又把古希腊哲学视为人类思想史上的一个值得骄傲的阶段，并未把艺术与哲学分割开来或对立起来，更未把两者的繁荣看成有时间上的先后承续关系。由此可见，黑格尔的“艺术解体”论的实质是把艺术放在绝对精神层次中较低的发展阶段上，指出还有比艺术更高的认识绝对真理的形式，所谓艺术“解体”，就意味着，绝对精神必然要向更高的阶段发展，而不是说艺术真的会衰亡、消逝。

还应看到，“艺术解体”论同黑格尔对艺术本质的理解有关。黑格尔说：“艺术理想的本质就在于这样使外在的事物还原到具有心灵性的事物，因而使外在的现象符合心灵，成为心灵的表现”③。就是说，艺术的本质在于心灵性的理性内容与外在的感性形象恰相“符合”、水乳交融、完满统一，他认为，古典型艺术最符合艺术理想的本质，而浪漫型艺术的“主要特征就在内在意义与外在形象的分裂”④，从而导致“艺术越出了它自己的界限”⑤，趋于“解体”。这里，“解体”、“越界”，是以古典型艺术的本质即艺术理想为标准尺度来衡量的结果。黑格尔并未说，浪漫型艺术就不是艺术或完全丧失了艺术的特质，而是认为如果古典艺术是标准的艺术，那么先于它的象征艺术与后于它的浪漫艺术都由于意义与形象（在不同方向上）的分裂而在某种意义上违反艺术的本质，从而具有某

---

① 《哲学史讲演录》第一卷第57—58页。

② 《美学》第二卷第375页。

③ 《美学》第一卷第201页。

④⑤ 《美学》第二卷第382、380页。

些非艺术的特征。而且，在他看来，浪漫型艺术的这种非艺术特征是对艺术本质的一种超越，是其与更高级的意识形式和认识方式之间的一座桥梁。但他始终认为，浪漫型艺术毕竟还是艺术，他并从创作主体角度为浪漫型艺术的艺术性辩护。在这个意义上来看待黑格尔的“艺术解体”论，同样得不出黑格尔对艺术前景悲观失望的结论。

总之，联系黑格尔的整个哲学、美学体系，黑格尔“艺术解体”论的真意在于揭示艺术同宗教、哲学之间的内在联系，阐明艺术在意识发展过程中的地位，并向更高级意识形式过渡的必然趋势，从而把人类各种意识形式都纳入包罗万象的哲学体系的逻辑序列之中，而不是真的作艺术死亡的判决；它主要从逻辑意义上肯定艺术解体的趋势，而不是作任何事实上的艺术末日来临的预言。如果持这种看法，那就可以同样认为黑格尔既然宣布自己的哲学体系是绝对精神发展的终点，就意味着他在宣布人类社会到一八三〇年即告崩溃。而这，恐怕绝大多数人都会认为是荒谬的。

应当正确评价“艺术解体”论

我认为，黑格尔的“艺术解体”论不但不是悲观主义的，而且还包含若干积极的合理的因素。

首先，表现出他对那个时代即资本主义社会阻碍艺术发展的条件的批判态度。他不只一次提到，“我们现时代的一般情况是不利于艺术的”①。在现代世界情况中，“作为一个个人，不管他向哪一方转动，他都隶属于一种固定的社会秩序，显得不是这个社会本身的一种独立自足的既完整而又是个别的有生命的形象，而只是这个社会中的一个受局限的成员”②，就是说，个人的“独立自足性丧失”了，受到“既已形成的法

①② 《美学》第一卷第14、247页。

律、道德和政治的关系”①的束缚。黑格尔认为这种状况是不利于艺术发展的。这一见解具有强烈的对现存社会的批判色彩。马克思关于“资本主义生产就同某些精神生产部门如艺术和诗歌相敌对”②的论点显然受到黑格尔的启示。

在肯定“艺术解体”论主要是就逻辑发展的意义而言的前提下，我们也应当承认，这一论点同艺术发展的历史和现状并未完全脱节。黑格尔在展开“艺术解体”论时，心目中是时时悬着德国和欧洲的文艺现状的，他清醒地看到了文艺发展中某些不健康的倾向和浊流，某些低落和腐败的朕兆。正是在这点上，他的“艺术解体”论包含着积极的批判的成分。但是，就是在这里，黑格尔也未断言现代艺术已经“解体”或衰亡。当然他对现代艺术发展的前景不是很清楚，他尤其不可能看到无产阶级、社会主义艺术的灿烂未来，这是不待言的。在这点上，我们同意朱先生的看法。我们只是不同意因此而指责黑格尔认为资本主义艺术已趋于解体，并进而推论黑格尔鼓吹全部人类艺术即将消亡的悲观论调。

其次，“艺术解体”论也包含着对人类思维方式从感性趋向理性、从形象趋向抽象的历史发展过程的合理猜测。“艺术解体”论的重要内容之一，就是认为艺术用感性形象和想象的方式还有局限，还不是心灵“认识绝对理念的最高方式”③，所以要被理智思考的宗教、哲学方式所取代。黑格尔认为，就人类的思维发展而言，“意识的感性形式对于人类是最早的，所以较早阶段的宗教是一种艺术及其感性表现的宗教”④。但这种感性方式的思维用以表现真理“还不是真正适合心灵的表现方式”⑤，因而是较低级的思维方式。只是到了现代世界，人类进入了“宗教和理性文化”时代，思维方式也发展到更高

①③④⑤《美学》第一卷第246、13、133、133页。

②《马克思恩格斯全集》第二十六卷第296页。

阶段，"我们已经超越了奉艺术作品为神圣而对之崇拜的阶段"，"思考和反省已经比美的艺术飞得更高了"①。他说，艺术需要普遍性与个别感性事物融成一体的有生气的形象，而"当代整个精神文化的性质"却"偏重理智"，往往只抓住普泛观点来应付个别情境②。这种抽象思维方式是不利于艺术的，是与形象思维对立的。只是在这个意义上，"就它的最高的职能来说，艺术对于我们现代人已是过去的事了"③。由此可见，黑格尔把人类思维方式主要分成形象与抽象两种，而认为形象思维产生于人类早期，是那时人类的主要思维方式；而抽象思维产生较晚，是较高级的思维方式。两种思维方式长期并存，到了现代，抽象思维方式占了上风。这是"艺术解体"论在主体思维方面的根据。应当指出，断言当代人们以抽象思维为主，而认为形象思维已成为"过去"，是黑格尔主观武断。但是看到人类思维有从形象到抽象这样一个历史发展程序和趋势，则是合理的，符合实际的。当然，抽象思维形成后并不排斥形象思维，对人类整体来说，这两种思维方式是互相依存、互为补充、缺一不可的。黑格尔对这一点认识不足，存在着一定的片面性。

再次，"艺术解体"论还包含着对现代文艺思潮发展趋势的某些天才预见。黑格尔在论述近代"浪漫艺术的解体"时，在对当时出现的种种文艺创作倾向的剖析中，实际上已从大量萌芽状态的信息、动向中捕捉并预见到整个十九世纪若干重要的文艺思潮的发展趋向，并对它们的特征给以相当准确的描述。譬如，在论及浪漫艺术的第三阶段即"终结"阶段时，黑格尔指出，现在的艺术"满足于一般有限的、特殊事物和写生画式的风格。人要在他的现实世界里凭艺术把现实事物本身按

①②③《美学》第一卷第13、14、15页。

照它们的本来生动具体的样子再造出来”①，而且这种再造不仅是外在形状的精确描摹，还要深入开掘人们的心灵世界，是“人向自己内心世界深刻化和精微化所达到的最后阶段”②。这简直是十九世纪至二十世纪初欧洲现实主义文艺思潮特征的简略而精确的概括。再如在“浪漫型艺术的解体”一节中，黑格尔说道：“在浪漫型艺术的表现里，一切东西都有地位，一切生活领域和现象，无论是最伟大的还是最渺小的，是最高尚的还是最卑微的，是道德的还是不道德的和丑恶的，都有它们的地位”③。这里不仅讲的题材问题，而且也在实际上概括了十九世纪浪漫主义文艺思潮的某些基本特征。雨果在著名的浪漫主义宣言——《克伦威尔》序言中写道：近代浪漫主义诗艺“会感觉到万物中的一切并非都是合乎人情的美，感觉到丑就在美的旁边，畸形靠近着优美，粗俗藏在崇高的背后，恶与善并存，黑暗与光明相共。……正是在这个时候，诗着眼于既可笑又可怕的事件上，……它将象自然一样行动，在它的创作中，把阴影掺入光明，把粗俗结合崇高而又不使它们相混”，这就是区别于古典主义文学的“浪漫主义”新原则④。请看，雨果的说法与黑格尔何其相似！这恰恰说明黑格尔对浪漫主义特点的准确把握和预感。又如在论理想与自然的关系时，黑格尔强调了对“自然”（现实生活）提炼、改造的必要性，而批评了“妙肖自然”、满足于对自然面貌不分巨细的忠实描摹的倾向，他认为诗中的“自然”与“妙肖自然”的“自然”是“直接对立的”，“诗所应提炼出来的永远是有力量的，本质的，显出特征的东西”，而“妙肖自然”则只是“把每件事或每个场合中现在目前的东西按其细节一一罗列出来，这就必然是干燥乏

---

①②③《美学》第二卷第340、341、365页。

④《西方文论选》（下）第183页。

味，令人厌倦，不可容忍的”①。这不是对后来出现的自然主义方法的极为准确有力的批评吗？还如他对德国消极浪漫派进行了严厉批评，他说浪漫派作家“对人生缺乏兴趣，在现实面前怯懦，以至于堕入精神上的痨病”；其作品不但否认空虚的东西，也否认“卓越的有价值的东西”，走向“否定一切”的虚无主义②；它们充满作者的主观性，完全不顾客观现实，主体“放任自己的偶然的意念和戏谑，听其在迷离恍忽中恣意横行，故意把不伦不类的东西很离奇地结合在一起”。这些描述，简直完全适用于整个西方现代派主观的、非理性主义的艺术潮流。就连他对整个艺术发展用精神性、主体性日趋加强这样一条线索来概括，亦不是毫无道理的。事实上，西方文艺在十九世纪前，模仿或再现占主导地位，十九世纪下半叶，特别是二十世纪以来，主观精神的表现逐渐占了上风，整个西方现代派文艺都是反对再现，而主张表现的。德国表现主义作家、美学家就公然宣称：“世界存在着，再去重复它就没有意思。”他们提出了“不是现实，而是精神”的口号。就这点而言，黑格尔的观点同艺术发展的现实趋向有某种程度奇妙的吻合。而况现代派文学的反传统倾向，诸如“反小说”、“反戏剧”之类“实验”，不也从特定角度印证了黑格尔的“艺术解体”论吗？

以上种种描述，显示黑格尔对未来艺术发展趋向的天才预测。他把这些现状看成是违反艺术特征的，看成艺术衰颓的一种征候（不一定是永远衰颓乃至消亡）。这个看法与歌德不谋而合。歌德说过：“一切事物都衰退下去的时代是主观的，反之，一切事物都在进步的时代却是有客观的倾向的。现在什么都在退步，因为是主观的。这种倾向，不但在文学上，就是

①②《美学》第一卷第213—214、205页。

绘画及其它许多事物上都可以见到"①。歌德同黑格尔一样对消极浪漫派持批评态度。歌德认为当时是艺术衰退的时代，黑格尔也这么看。

毋庸讳言，"艺术解体"论作为黑格尔整个美学体系的一个重要环节或终结，是彻头彻尾唯心主义的。但是，如上所述，第一，它不是艺术的悲观主义观点；第二，它还包含一些积极的、合理的成分；第三，它反映了黑格尔美学思想的内在矛盾。因此，我们应实事求是地给予具体分析，而不应笼统地加以否定。

① 《西方古典作家谈文艺创作》第151页。

十八　独创的美学范畴系统

从前面的分析介绍中，我们可以看到，黑格尔的《美学讲演录》包罗万象，内容极为丰富驳杂，从美到审美，从艺术的基本原理到世界艺术发展史，从艺术历史类型的描述到各门艺术体裁特点的概括，从创作论到批评鉴赏论，无所不谈，到处都有独特的发现和闪光的珍珠。在这个意义上，《美学讲演录》堪称一部关于艺术和美的百科全书。

如此庞杂繁复的内容，靠什么组织起来的呢？首先当然靠"理念的感性显现"这一体系的总构架来支撑。但是光有支架还不成其为大厦，还须有各种坚固而美丽的建筑材料才能砌成高大的围墙、宽阔的门廊、富丽的殿堂。这些建材就是《美学》中一整套多层次、多角度、具有内在联系的严整统一的范畴系统。恩格斯曾说："对思维形式、逻辑范畴的研究，是有益的和必要的，而且从亚里士多德以来，只有黑格尔才系统地做到了这一点"①。我以为，这一评价不仅适用于黑格尔的《逻辑学》，也适用于《美学》。在美学领域，在构成比较系统的而不是零碎的，比较科学的而不是人为随意的范畴体系方面，黑格尔确实是前无古人的。

黑格尔的美学范畴系统同前人有很大的不同。他既不象亚

① 《马克思恩格斯选集》第三卷第560页。

里士多德偏重于用单一范畴对具体艺术规律作总结概括，也不象鲍姆加通集中围绕“感性认识的完善”来组合范畴群；既不同于康德以“主观的合目的性”为中心概念，把美与崇高作为一对主要的审美范畴来展开和推演美学体系，又不同于席勒以人性的分裂与和解作为纽结他那人道主义美学观点的中心范畴。他吸收、综合了前人创立的许多有用的范畴，在自己独特的哲学、美学体系基础上加以归纳、改造、重新组合，不仅创造了许多重要的新的美学范畴，而且使新旧美学范畴在他独创的系统中放射出奇异的光彩。

黑格尔是在阐述理念自运动、自生展为艺术美的过程中一步步推演出他的美学范畴系统的。表面看来，他的美学范畴是产生艺术美的基础、本质和原型，是与艺术美的真实形成过程和人的实际认识程序恰好相反的。但实际上，在这种唯心主义的叙述程序中恰恰包含着深刻的唯物主义因素：他用作创造艺术美主体的理念，实际上是真正的主体——人的合目的性的艺术创造活动；理念的感性显现过程是人创造艺术美过程的逻辑概括，虽然程序上前者从一般出发，后者从个别出发，恰好倒了个头。列宁在论及黑格尔的《逻辑学》“把人的合目的性的活动归入逻辑范畴”的作法时强调指出，“这不全是牵强附会，不全是游戏。这里有非常深刻的、纯粹唯物主义的内容”①。所以，《美学》的逻辑范畴系统虽然从总体结构上看从属于唯心主义路线，但其内容却不乏唯物主义因素。它是黑格尔运用唯心辩证法对人类社会纷繁复杂的艺术和审美现象作出的独特的、规律性的逻辑概括，是他用一系列新、老基本概念织成的一匹庞大、完整、严密、系统的美学锦缎。

这里需要说明的是，黑格尔的范畴，不同于一般形式逻辑所讲的纯粹作为形式的范畴，它们是有内容的形式，是内容与

① 《列宁全集》第三十八卷第203页。

形式统一的范畴。这是黑格尔对辩证逻辑范畴论的一大贡献。所以我们论述美学范畴系统时也将始终不离开有关范畴所反映的内容。否则，我们就无法理解黑格尔美学范畴系统的真正价值。

黑格尔美学范畴系统的出发点和归宿都是理念，但其中心范畴则是“自由”。如果把他美学范畴系统比作一架运转中的复杂机器的话，那么其中中枢动力装置就是“自由”。它是驱使理念不断奔向艺术美的原动力。在黑格尔看来，自由是理念的本性，也是理念追求的最高目标。艺术美就是理念追求自由、达到自由的产物。《美学》各卷，运用“自由”概念的地方很多，有时也不全完是在美学意义上使用它，但是凡在关键处使用“自由”一词时，都涉及美学的根本问题。如总论美的理念时，黑格尔说：“美本身却是无限的，自由的”，在美的领域里，“概念既然灌注生气于它的客观存在，它在这种客观存在里就是自由的，象在自己家里一样”①。在论及古典型艺术体现艺术美本性时，黑格尔提出了把艺术内容与形式结合为一体的“自由个性”和“自由主体性”的概念②，并说：“内容和完全适合内容的形式达到独立完整的统一，因而形成一种自由的整体，这就是艺术的中心”③。在这些场合，“自由”的内涵是：第一，作为一种物质与精神、形象与意义、感性与理性、内容与形式高度统一的和谐状态；第二，作为把上述这些对立面结合起来的内在力量，即理念向感性形象显现的内在要求和不懈追索。这两个方面，即美的构成与状态都以“自由”为要旨。所以，黑格尔把“自由”作为使全部范畴系统凝聚、胶合成一体的中心范畴。

在《美学》中，“自由”范畴如何发挥其中枢作用呢？首

① 《美学》第一卷第143页。

②③ 《美学》第二卷20—21、157页。

先，就人与现实的审美关系来说，美的理念第一步转化为物质性的自然事物，理念感到不自由，所以只有那种符合外在对称等机械、形式规则的美，但在自然生命阶段，特别是人的阶段，理念获得了一定的自由，达到自然美的顶峰；当理念进一步发展，与感性形象达到自由统一时，就实现了艺术美。这里，理念的自由程度决定着美的形态与等级，推动着人与现实审美关系由低级向高级发展。其次，就艺术美的形成说，黑格尔用既与“自由”同义又属同一层次的概念“独立自足性”为基本范畴来展开论述，强调只有在有独立自足性的世界情况下才适合理想（艺术美）的生成。他对远古英雄时代和近代文明社会的对比分析就是以“独立自足性”为主要尺度的，他并将这一尺度运用于社会伦理、政治领域，认为自由、独立自足性是与必然规律性一致的，是个体性与社会伦理实体性的统一，而不是纯粹个人的主观任意性。按此尺度，凡真正有自由和独立自足性的时代就必能形成艺术美的繁荣。再次，他还以“自由”范畴来统帅整个艺术发展的历程，把象征型、古典型、浪漫型艺术分别看成缺乏自由、获得较大自由、实现充分的精神自由的三种艺术类型，从而把一部人类艺术史看成理念不断追求自由、获得越来越大的自由的历史。此外，黑格尔还把“自由”范畴自觉地运用到对艺术美各个环节的分析中。总之，“自由”是黑格尔美学范畴系统的灵魂和“神”。

黑格尔之所以把“自由”作为美学的中心范畴，同他的整个哲学体系和社会政治思想的核心有密切关系。《哲学史讲演录》讲自由是绝对精神的本质和最高目的，哲学就是绝对精神对自由的无限追求。所以，“自由”实际上也是他整个哲学体系运转的内在动力。另外，作为德国资产阶级的杰出思想代表，他一生不倦地反对封建专制主义，追求自由民主。但他的阶级软弱性决定了他不能采取积极的行动和直接参加革命的实践，

而只能在思辨领域中为"自由"鸣锣开道，所以他的哲学始终象康德哲学一样只能是"法国革命的德国理论"①。《美学》距直接的政治、伦理领域稍远，所以他的自由主义倾向比《法哲学原理》中表现及更加明显些、直率些、充分些。

列宁说："范畴是……认识世界的过程中的一些小阶段，是帮助我们认识和掌握自然现象之网的网上纽结"②。审美现象作为广义的自然现象的一个方面，本身也是一张纵横交错的网。美学学科的范畴群就是帮助人们一步步深入审美现象之网，把握其内在规律的认识工具，是把这张充满神奇秘密的大网理清、提起、张开的许许多多个"纽结"。在黑格尔《美学》中，"自由"是把握美学之谜的中心纽结或纲，与此相应，还有一整套大大小小的从属纽结或目。下面，试从三个大的方面作一俯瞰。

第一，审美主体和客体方面，黑格尔以"美的理念"这一基础范畴为起点，推演出如下一系列范畴：

（一）客体方面："美的理念"外化的第一阶段为"自然美"，第二阶段为"艺术美"，即"理想"。所谓"美的理念"，是说"美本身应该理解为理念，而且应该理解为一种确定形式的理念，即理想。一般说来，理念不是别的，就是概念，概念所代表的实在以及这二者的统一"③。但美的理念从抽象概念生发出来，显现为感性的实在有一个逻辑上的长过程。在这显现过程中，"理念的最浅近的客观存在就是自然，第一种美就是自然美"④。理念再前进，就超越了自然美，达到"艺术美的理念"，即"理念就是符合理念本质而现为具体形象的现实，这种理念就是理想"⑤。美的理念、自然美、艺术美或理想属于第

① 《马克思恩格斯全集》第一卷第100页。

② 《列宁全集》第三十八卷第90页。

③④⑤ 《美学》第一卷，第135、149、92页。

一层次的范畴。

从美的理念到自然美、从自然美到艺术美的实现途中，有许多中间环节，反映这些中间环节的概念就属于第二层次的范畴。如自然美中就有以机械物理方式分立的个别物体的美、统摄诸独立个别物体的纯然自在的统一的美、自然生命的美等范畴。在这一层次上，黑格尔提出了与“自由”相呼应的“主体的观念性的统一”的重要范畴。他的意思是，前二种形式的自然美是毫无精神性的，还谈不上真正的美，只有生命即“活的有机的自然才是理念的一种现实”，才是美的。在生命中，“观念的主体性把这实在统辖住了”，因此“出现了生气”①，这种概念与实在的统一具备了初步的精神性（观念性），是“经过生气灌注的统一”②，而自然美的实质就是“内在的生气灌注”③“生气灌注”是这一层次的另一重要范畴，是精神“自由”的具体表现。在自然美形态中，又有矿物的美、植物的美和动物的美，这可以说是第三层次范畴，这也是对自然美的形态由低向高发展的描述和概括，关键仍在主体的自由和观念性的统一。自然美的范畴系列大体如此，艺术美的范畴系列比之自然美更为复杂，层次更多，交叉更繁复，下面还要专门谈。

（二）主体方面：“美的理念”通过作为审美对象的自然美而过渡到审美主体即人的审美意识。黑格尔说：“自然美只是为其它对象而美。这就是说，为我们，为审美的意识而美”④。作为客观唯心主义者的黑格尔，在演绎美学范畴方面是把重点放在审美客体方面的，因为在他看来，美是客观的，是有必然性、规律性的，美的对象作用于主体，必然会产生美感。所以他对主体审美规律的心理探讨相对说来比较少一些。即便如此，他在有关主体审美的问题方面，还是提出来一些极为重要的范畴，这就是：“形象的观照”、“敏感”、“直接感受的器官”、“审美

①②③④《美学》第一卷，第152、155、169、160页。

态度”和“概念的朦胧预感”等①。这里“形象的观照”，又叫“感性直接观照”，是同理性思考相对立和对应的概念，是指人们处在审美状态时对形象或审美对象不假道抽象思考的直接观赏和感受。“敏感”这一新范畴是对审美观照的进一步规定，是两种相反意义的统一：“第一，它指直接感受的器官；第二，它也指意义、思想、事物的普遍性”②。所以，审美观照不仅是感性活动，也是理性活动，是两者的有机统一，“在感性直接观照里同时了解到本质和概念”。但这种概念和本质不以抽象思维的形式出现在审美观照中，而以不确定的形态溶解在感性观照和感受中，这就引出“概念的朦胧预感”这又一辩证的新范畴。这一范畴是对康德关于审美判断是没有目的的合目的性、不带概念的普遍性等命题的进一步发展和新概括，显得更加精确，更加形象，更符合审美规律。“审美态度”则是形象的观照、敏感和概念的朦胧预感这三个范畴的综合。黑格尔用了“维持真正的审美态度”③的说法，这表明，审美态度是主体审美时的一种能动态度，必须在主观上努力“维持”“形象的观照”或“充满敏感的观照”，才能进入审美状态。不过黑格尔对此未加发挥。对审美态度非常重视、并作了许多发挥的，最早的要数黑格尔的死对头叔本华了。而事实上，一个半世纪后的今天，“审美态度”范畴已成了现代西方主观派美学的核心范畴。以上便是黑格尔在“审美的意识”这一层次下所使用的范畴系列。

第二，具体审美关系方面：从“美的理念”衍化出各种不同质调的审美范畴：如静穆和优美、秀美，愉快和悦人，严峻和崇高，丑，悲剧性，喜剧性，可笑性，讽刺、幽默、滑稽、怪诞等。

在黑格尔那里，美与丑是第一层次的范畴。美下面还有第

①②③《美学》第一卷第166—167、167、166页。

二层次的一系列范畴。静穆和优美体现着个性的自由，是美的最高境界，也是古典型艺术的审美特质。他说，“我们可以把那种和悦的静穆和福气，那种对自己的自足自乐情况的自欣赏，作为理想的基本特征而摆在最高峰”①；又说：“这种永恒无为自守的安静，这种安息”“就是理想本身的定性”②。他把这种特殊质调的审美关系或状态称为“静穆的美”③。优美（或秀美）是与静穆同一等级的范畴，也是表现古典艺术“理想”的审美特质的，他说“理想的风格”是“寓最高度的生动性于优美静穆的雄伟之中”④。优美与静穆，只是审美调质略有差异，优美似乎更强调静穆境界中外在自由生动的形态。如黑格尔论古典理想时说：“我们从希腊雕刻中优美的杰作才可以更好地认识到雕刻的理想在它所塑造的形象中所要表达的那种优美的精神”⑤，象斐底阿斯的雕像“在自由生动方面达到了最高峰”，艺术象“自由生动的个性化”“贯串作品各部分”，“产生那种气韵生动，那种各部分的柔润和理想美”⑥。又如谈到歌德《西东胡床集》时，黑格尔用“显出精神的自由和最优美的风趣”来评价，“优美”与“自由”也连在一起，成了自由的表征。秀美和优美是可以互换的同等概念。黑格尔认为秀美同样是自由生动性的体现，他说，在古典雕刻“真正的生动性里，我们还可以感觉到一股秀美的气息周流于全部作品里”，但是秀美只是内在静穆的映衬，“只是作为一种外溢的或过剩的东西才在那里放蕊吐艳”，它象不注意地处处显现出理念的自由，这才“使秀美在深刻和明确的个性和品格的描绘之中显出气韵生动”，“见出美的风格的高华”⑦。愉快和悦人又是同一等级的概念，在黑格尔看来，是比优美和秀美低一等级的审美范畴，

①② 《美学》第一卷第202、226页。

③ 《美学》第三卷（下）第220页。

④⑤⑥⑦ 《美学》第三卷（上）第7、135、137—139、8—9页。

它更偏重于外在形式方面而不注意表现内在的精神，取悦于人变成独立的目的和主要的旨趣，这样秀美就"转变为愉快的或取悦于人的风格"①。

严峻和崇高是同静穆和优美（秀美）相对立的同一层次范畴，在黑格尔那里，它们是作为象征艺术的审美特质被使用的。黑格尔说，象征型艺术"一般具有崇高这一特性"，这是精神还未找到表现自己的合适形象或感性事物时，一种意义与形象分裂、意义越出形象的状态，"这种理念越出有限事物的形象，就形成崇高的一般性格"②。与崇高相近的范畴是粗犷和严峻，如果说崇高偏重于精神显现，那么粗犷与严峻则偏重于从外在方面展示崇高的不同程度。粗犷只是表现崇高的原始阶段的调质，其特点往往是内容抽象，形式笨拙板滞，线条纵横乱窜，表达方式粗暴激烈，毫无节制。严峻则是崇高的完成阶段的典型外观，"这种严峻的风格是美的较高度的抽象化，它只依靠重大的题旨，大刀阔斧地把它表现出来，还鄙视隽妙和秀美，只让主题占统治地位，特别不肯在次要的细节上下工夫"③。

对于美与崇高的关系，黑格尔的看法比康德更为辩证。一方面，他吸取了康德的某些观点，把两者对立起来，如他说："古典美不能表现崇高"，因为"产生崇高印象的只是抽象的普遍的东西"，古典美却把普遍性与个别具体的感性形象和谐地结合起来，"只用外在现象的因素来阐明内在的东西"④；另一方面，他又超过了康德，看到了两者的一致性，他把崇高和严峻看做美的一种特殊形态，"是美的较高度的抽象化"⑤，又认为崇高和美存在着内在的必然联系，因此在一定条件下可以互相转化。他在描述古典艺术刻划的新神表情时说："单纯的独立自足和对一切定性的摆脱就会导致崇高；但是古典理想既然

①③⑤《美学》第三卷（上）第9、7、7页。

②④《美学》第二卷第9、227页。

外现于它所特有的客观存在，即精神本身的客观存在，它所含的崇高就显得和美融成一片，就直接转化为美。就是这种情况使得高贵表情或古典的美的崇高对于神们的形象是必要的"①。这里，"严峻的美"、"美的崇高"就是表示崇高与美相互转化形态的独特范畴。以上这些范畴，都属于美这个大范畴之下，都是第二层次的范畴。

丑是与包括上面这一系列范畴在内的美的范畴的对立面，与美同属第一层次范畴。黑格尔是在讨论希尔特关于"美在特性"的定义时提出"丑"的范畴的。他认为"特性"的说法未区分正面与反面、肯定与否定、真实与虚假，所以"特性"也包括"漫画作风"，"因为漫画作风也可以是具有特性的"，甚至是"特性的泛滥"和歪曲，这就使美转化为丑："漫画作风所表现的是丑的特性，丑总是一种歪曲。就它本身来说，丑更与内容有关"，希尔特的特性原则也"包括丑和丑的表现作为它的基本属性的一部分"②。很明显，黑格尔是把丑作为美的对立面而提出的，他认为希尔特的美的定义把丑也包括进去了，所以是不能成立的。同时，他对作为审美范畴的丑的特点也提示了重要线索：一是内容上同反面、否定、消极、虚假的东西相关，二是形式上把所表现的特性加以夸张和歪曲。这是很有价值的。可惜的是黑格尔在《美学》中较少运用和展开丑这个重要范畴，除了在论及浪漫型艺术题材广泛，常包括丑的事物，以及因为它表现内心生活的冲突破裂，"结果总不免是丑，至少是不美"③等处外，很少出现"丑"的字眼。而且，也未把与丑相关的一些审美范畴如滑稽、怪诞等有意识地作为丑的从属范畴加以使用。

分属于美、丑的第三层次的一些范畴，对纷繁的审美现象

① 《美学》第二卷第228页。

②③ 《美学》第一卷第23、203页。

作了更细微的感受与区分，黑格尔在分析具体艺术作品和论艺术发展史时涉及得较多。悲剧与悲剧性、喜剧与喜剧性是黑格尔论戏剧诗时用得最频繁的审美范畴。悲剧和喜剧是西方戏剧的传统分类范畴，代表着西方戏剧的两种基本体裁（门类）。问题是黑格尔对悲、喜剧范畴赋予了更为深刻的哲学、伦理学和美学的内涵。他认为，“悲剧的目的和人物性格各有辩护理由和必然性”，因此必然导致冲突，“通过这种冲突，永恒和正义利用悲剧的人物及其目的来显示出他们的个别特殊性（片面性）破坏了伦理的实体和统一的平静状态；随着这种个别特殊性的毁灭，永恒正义就把伦理的实体和统一恢复过来了”①。这可以看作黑格尔对悲剧范畴的完整定义。悲剧的“基本的悲剧性就在于这种冲突中对立的双方各有它那一方面的辩护理由”，而同时每一方又片面坚持自己的那种目的和性格而损害、否定另一方，“因此，双方都在维护伦理理想之中而且就通过实现这种伦理理想而陷入罪过之中”②。这里，黑格尔用来说明悲剧和悲剧性范畴的一个独特的重要概念是“伦理实体性”，这是一个哲学、伦理学、美学三位一体的跨学科概念，是黑格尔的理念通往艺术美、特别是悲剧美的一个枢纽。“实体性”在整个美学中是一个极为重要的基本范畴，但在审美领域中则起一个具体范畴的作用。

喜剧和喜剧性是与悲剧和悲剧性相对立又相对等的一组审美范畴。黑格尔用一个与“实体性”相对立的、同样是哲学、伦理学、美学三位一体的概念“主体性”来说明喜剧的本质，他说悲剧主要表现实体性，而喜剧中“无限安稳的主体性却占着优势”③。因为喜剧人物“有权利随心所欲和随力所能地给自己估价”（主体性）④，但他们所追求的目的本身无实体性因而

①②③《美学》第三卷（下）第287、286、290页。

④《美学》第一卷245页。

遭到毁灭。他说："喜剧只限于使本来不值什么的，虚伪的，自相矛盾的现象归于毁灭"①，喜剧的任务是把现实中"违背善与真的腐朽情况的形形色色都描绘出来"，"要使它（现实）象是自己毁灭自己，就通过这种自毁灭来反映出真正正确的东西（按：指实体性）毕竟是坚固耐久的力量"②。这才是真正的喜剧性所在。与此同时，黑格尔又引入了笑和哭这一对同喜剧、悲剧相关的范畴，指出："笑一般是爆裂的表现"，但按古典理想要求，"这爆裂就不应表现出缺乏镇定"。就是说，笑应有节制。同样，"啼哭在理想的艺术作品里也不应是毫无节制的哀号"③。这里虽是就艺术表现有关笑与哭的题材而言的，但同审美也有关。黑格尔要求于艺术审美效果的是有节制的、适度的、体现一定实体性内容的笑和哭。正因为如此，他未把笑作为喜剧的本质特征，且把喜剧性与可笑性作了严格区分。他认为，可笑性的范围较广，无意义的内容也可以引起笑，"但是对于喜剧性却要提出较深刻的要求"④。同理，他还把喜剧性与讽刺、幽默、滑稽等相近范畴一一作了区分。他认为讽刺是"以描绘这种有限的主体与腐化堕落的外在世界之间矛盾为任务的艺术形式"，它"以不满的心情保持着作者自己的主体性（按：不是喜剧中人物的主体性）和抽象原则与经验的现实世界之间的失调"，它同喜剧不同，"不能令人享受到表现所应有的自由的无拘无碍的美"⑤，因而"毕竟见不出喜剧性"⑥，诙谐和幽默是一对同义、同等的范畴。黑格尔认为，"在诙谐和幽默里，艺术家从他们自己的主体性出发，……把所表现的真正对象只看成一种外缘，让诙谐、笑话、幻想、突如其来的俏皮话之类有尽量发挥作用的余地"⑦，也就是"艺术家的人格

①③⑦《美学》第一卷第84、204、374页。
②《美学》第二卷第263—264页。
④《美学》第三卷（下）第291页。
⑤⑥《美学》第二卷第267、267页。

在按照自己的特殊方面乃至深刻方面来把自己表现出来，所以幽默所涉及的主要是这种人格的精神价值”①。这样，幽默与喜剧性就不同了。喜剧性是通过客观地描写喜剧性矛盾，揭示喜剧人物的主体性及其自破灭，幽默是艺术家利用客观素材，借喜剧性的手法来表达自己的主体人格。真正的幽默“要有深刻而丰富的精神基础”，在主体的幻想中“显示出实体性的意蕴”②。滑稽是黑格尔最为反对的。他认为，滑稽虽与喜剧性在形式上相似，但“喜剧性在本质上却与滑稽有别”，因为喜剧是表现本身空虚可鄙、无价值的东西的自毁灭，而滑稽却显示“高贵、伟大、辉煌的东西的自毁灭”，“凡是对人有意义有价值的东西都被表现为在它们自毁灭过程中变成空无”。所以，“滑稽的和喜剧的在本质上的分别就在于被毁灭的那东西的内容究竟如何”③。据此，黑格尔把滑稽称为“荒谬的表现方法”④，同荒诞（谬）放在同一位置上。黑格尔对喜剧性与可笑性、讽刺、幽默、滑稽、荒诞等范畴的区分是独特的，不但作这么细致的区分在当时是独创，而且他的区分原则也与众不同。在这种区分中贯穿着维护伦理实体性的思想红线。

以上是对黑格尔审美方面三个层次的范畴的简要勾勒。

第三，艺术美方面，黑格尔以“理想”为中心范畴，推演出以下一系重要范畴。

关于艺术美的构成要素，黑格尔提出了同一等级不同侧面的好几对范畴，如实体性与个体性、普遍性与特殊性、必然性与偶然性、意义与形象、本质和现象、外在因素和内在因素、心灵和现实、理性内容与感性形式等。这几对范畴，本身都是相反相成的对立面。黑格尔认为，艺术美或理想的本质就是这些对立面的有机统一，就是这些对立因素水乳交融的结合。关

①② 《美学》第二卷第372、374页。

③④ 《美学》第一卷第84、310页。

于这一点，《美学》各卷从各个侧面作过反复论述，这里不多介绍。重要的是黑格尔从对立面的统一上把握艺术美的本质；而且，他把这种统一的结晶——艺术形象称为“自由的和谐的整体”、“活的个性”①，和“活的形象”②。这些新的范畴非常准确、深刻地揭示了艺术美的本质特征，极大地丰富和提高了美学的科学性。

关于艺术内容与形式的关系，黑格尔提出了真与美、善与美及相关的一组范畴。他认为美与真有区别又有联系。就真理作为思考对象的普遍性，而美作为诉诸感性的形象而言，两者有区别，但就“美本身必须是真的”，必须是真的感性显现而言，“美与真是一回事”③。同样，美与善也是有区别又有联系。美的艺术必须维护善的伦理基础，而拒绝那些“恶劣的、有罪的和丑陋的东西”，美的艺术形象也必须是主体性方面“与善与真的本质性内容处于牢固的统一体”④。这两组范畴体现出黑格尔坚持艺术内容与形式、真、善与美统一的美学思想。“生硬、粗俗、卑鄙、凶恶”⑤等是与真、善、美相对立的属于假、恶、丑的几个范畴，是黑格尔所否定的。

关于艺术形象的形成，黑格尔提出了一般世界情况与情境，矛盾的冲突与解决，动作与情节，情境与情致（志），客观情致与主观情致，情致与性格，人物性格的丰富多样性与主体性、坚定性等一系列成对范畴，在内容上深刻概括了艺术形象体系构成的诸要素、环节和内在矛盾，在形式上则由一般到特殊、由普遍到具体，层层递进地揭示了形成艺术形象的逻辑过程。一般世界情况是人物生活的一般时代和思想文化的总背景，情境则是人物活动于其中又促进人物活动的具体环境，这

①③《美学》第一卷第201、142页。

②《美学》第二卷第166页。

④⑤《美学》第二卷第248—249、249页。

一对对立统一的范畴概括了围绕人物的全部环境。所谓具体情境应是充满矛盾冲突的，而冲突又必然导向解决。正是冲突的发生与解决触发和推动着人物的动作，展开着事件和情节，反过来，又正是人物的动作与反动作构成了冲突的具体内容。情致（志）是社会客观的普遍伦理力量在个别人物主观情感意志上的凝聚，是指挥人物动作的内在动因。冲突的情境与人物情致的相互作用使人物性格得到充分展现。性格是情致的个别化与完满有生气的统一，是理想艺术的真正表现中心。完美的人物性格应是多样丰富情致的集合，同时又有体现人物主体性的主导情致与体现人物坚定性的鲜明个性，这样才能塑造出既反映时代精神、社会风貌，又具有独特个性的、活生生的“这一个”艺术形象，攀上艺术美的高峰。在这一系列范畴中，有一些是前人使用过的，但多数是黑格尔的独创。可贵的是，这些范畴经过黑格尔的辩证组合，形成深刻揭示艺术形象本质的完整逻辑系统，对塑造美的艺术形象的各方面、各层次的内在矛盾和规律作了透辟全面的分析，达到了艺术哲学前所未有的高度。

关于艺术美即理想的标准和尺度，黑格尔提出了一对贯穿《美学》全书的基本范畴——和谐与整一性。这一对范畴可以说是前述有关艺术美的所有对立范畴的交汇点，是达到艺术美的灵魂所在。构成艺术美的诸对立要素，包括内容与形式的关系，以及形成艺术形象过程中的一切内在矛盾因素，唯有通过否定之否定达到和谐的统一，实现艺术上的整一性，才有美。这里，和谐表示诸对立面的完满统一、平衡的过程与状况，整一性则是这种统一的结果和神韵。在黑格尔那里，凡是离开和谐，就失去了美。和谐之所以美，是因为它达到了整一性。他在总论艺术美和各种具体样式的艺术时一再使用了整一性的概念。整一性的主要内涵是用艺术品的思想、精神因素把各种具

体内容和形式要素熔铸统一为完满有生气的有机的艺术整体，这个整体不再是各种艺术零件的机械装配，而是活了起来，有了独立的生命和神韵，其中任何个别组成要素再也不能从中孤立、分割出来。黑格尔在论整一性时又将自然生命美中“生气灌注”的范畴吸收过来，化为标志艺术整一性实现的重要范畴。应该说，和谐和整一性等范畴，确实抓住了艺术美的内在本质。

关于艺术家，黑格尔以艺术想象和创造的范畴为主干，提出了客观性与主观性，作风、风格与独创性等独特范畴，并对天才与灵感等传统范畴作出了新的解释与规定。他对“真正的客观性”与“纯然外在的客观性”作了区分，认为后者只是自然主义的照抄或“妙肖”自然，“但是艺术的目的是要在内容和表现两方面都把日常的琐屑的东西抛开”，而“把自在自为的理性的东西从内在世界揭发出来，使它得到真实的外在形象”①。所以，“纯然外在的客观性”即表面现象的真实应当摒弃，艺术家应追求的是“真正的客观性”，即以现象真实形态显示出来的本质真实。这一对范畴十分重要，表现出黑格尔追求的“真正客观性”就是现实主义的真实性。与此同时，他又提出这种客观性应与艺术家的主体性统一起来，“作为主体，艺术家须使自己与对象完全融合在一起，根据他的心情和想象的内在生命去造成艺术的体现”②。如果片面强调艺术家的主体特点而置对象的客观真实性于不顾，就是“主观的作风”；“风格”则指表现对象内容的各门具体艺术的特有定性与规律，如音乐、绘画、诗都各有自己的审美特征和创作规则，黑格尔谓之“风格”；与一般人理解不同，独创性则是艺术家主体性与真正客观性的有机统一，“它把艺术表现里的主体和对象两方面融合在一起”③。独创性作为艺术创造中主客观高度统一、现象真实与本质真实高度统一的境界，是黑格尔向艺术家提出的

①②③《美学》第一卷第366、369、373页。

最高目标，是艺术创造的极至。这里，主客体融合的中介就是艺术家的想象。黑格尔从想象出发对天才和灵感这对范畴作了接近唯物主义的解释。他说，想象是“构造形象的能力”①，“灵感就是这种活跃地进行构造形象的情况本身”②，“天才是真正能创造艺术作品的那种一般的本领以及在培养和运用这种本领中所表现的活力”③。他承认艺术想象与创造有一定的天赋因素，但更强调后天的学习、训练和对生活的观察体验。这就纠正了当时蔓延于欧洲大陆的唯心主义天才论和灵感论。他还围绕想象提出了“资禀和敏感”、“常醒的理解力”、“深厚的心胸和灌注生气的情感”④、“认识性的想象力、幻想力和感觉力”、“实践性的感觉力”⑤等一系列艺术心理学范畴，并作了初步的运用。这种尝试对于丰富、扩大美学范畴、建立心理美学新学科具有开拓性意义。

关于艺术分类和艺术史，黑格尔根据理念运动（感性显现）中精神与物质、意义与形象的关系变化，提出象征型、古典型浪漫型三种艺术历史类型和感性的美、伦理的美、精神性的美等新范畴，以及与此相关的各个等级、层次的艺术门类的范畴群。由于这方面除了在范畴排列、组合上显示了黑格尔的独创外，其余基本上沿袭了传统的分类范畴，故此处不多介绍了。

关于艺术鉴赏，前述所有不同质调的审美范畴都完全适用，而且它们本身就主要是从艺术美的鉴赏关系中提升出来的逻辑的“格”。

这样，我们就从审美主客体、审美关系和艺术美三个方面，把黑格尔在纷繁的审美现象之网上打出的纵横交叉、层层递进的逻辑“纽结”——范畴系统作了一个粗略的总体描述。这一美学范畴系统有什么独到之处呢？下面试加以简要评析。

---

①②③④⑤《美学》第一卷第363、364、360、359、363页。

从外在结构看，黑格尔的美学范畴系统不是平面的铺展或排列，而是三维的立体网络式结构。如前所述，这个三维结构的核心是理念和“自由”。由理念的运动向各个方向放射出各个系列的美学范畴群。如果把第一卷总论部分理念在逻辑范围内运动的范畴系列看作垂直方向的网络主干，那么第二卷三种历史类型的范畴系列就可以看作纵向的经线，而第三卷各门艺术分类的范畴系列则是横向的纬线，这样就编织成一个立体网络的范畴构架。如果从范畴的内容看，按我们前面三个大方面所组合成的范畴系统同样是纵横交错、层次井然的立体结构，理念与“自由”依然是这个结构的中心。这样一个有中心、有主干的，多角度、多层次的范畴体系，即使在外在构架的巨大复杂和组织严密方面也令人惊叹不已。另外，这样一个庞大的范畴体系中，虽然黑格尔吸收了大量前人创造的范畴，但属于他新创造的，或赋予旧范畴以新含义的，或将其他学科的范畴借用转变为美学范畴的，或对已有范畴经过加工改造的，竟占一半以上。仅从这样一个数量概念上，我们就可以体会到黑格尔在建设美学学科方面的奠基作用和不朽功绩了。

更重要的，是这一范畴系统的内在结构充满着辩证、合理的精神，显示出深刻的科学性和巨大的优越性。它不是靠零散的拼凑、形式的组合和机械的装配粘接起来的，而是有着内在必然联系的有机构成。黑格尔在《逻辑学》导论中曾讽刺过旧逻辑所运用的“外在的列举”的原则和方法，指出“其编制大体就是把同类的东西摆在一起，把较简单的东西放在复杂的东西之前，以及其他的外在考虑。而关于内在的、必然的联系，却仍然停留于分部规定之罗列”① 。所以在建立《美学》的范畴系统时，他是自觉地否定这种形而上学、形式主义的方法，而是处处贯彻辩证的方法。

① 《逻辑学》上卷第38页。

第一，遵循人对审美现象由浅入深的认识规律，黑格尔的美学范畴系统有一个从单一范畴到对立范畴再到范畴体系的逐级上升的内在程序，从而层层深入地揭示出审美现象的本质和规律。

同世界上万事万物一样，审美现象背后也隐藏着一级、二级等不同层次的本质。而人对客观事物、包括审美现象的认识，是从现象到本质、从认识一级本质到认识二级本质到更深刻的本质的无限深化的过程。科学美学的范畴系统如果能遵循这个认识程序来组建，就能更深刻地揭示审美现象的内在本质，并易于为读者所掌握。《美学》范畴的出发点是理念，就其唯心主义性质而言，是不足取的；但就其作为无定性的抽象而后推演出自然美、艺术美，接着又通过一系列不同层次的范畴规定了自然美、艺术美的本质，……这样一个范畴推演的程序符合人对审美现象由浅入深、由表及里、由现象到本质的认识程序。如果说，当我们翻开《美学》时对美的理念只有朦胧认识的话，那么在我们合上《美学》时，从一般的美到自然美到艺术美的各级本质都了然于胸了。

这样一种程序是靠什么方式建立起来的呢？从前边我们的叙述中可以看到，首先是通过许多单一范畴如理念、自由、形象、自然美、艺术美、自然生命的美、理想、审美意识、审美对象等等，比较直观地反映某些较简单、较表面的审美现象。然而，由于任何审美现象本身都包含着矛盾和斗争，所以要揭示审美现象的本质，就需要一系列对立范畴。黑格尔就把这些单一范畴组织成对立统一的对偶范畴，如理念与形象、自然美与艺术美、审美意识与对象、美与丑、优美与崇高、悲剧与喜剧、喜剧性与滑稽、性格与情境、冲突与和解……每一对范畴都互相依存又互相斗争，它们极其灵活地反映了各种审美现象的内在矛盾运动，揭示了它们各自的本质。但是更深层的本

质还隐藏在审美现象复杂联系的总体之中，这就需要把一系列对立范畴有机地组合成更严整的范畴系统。《美学》就是这样。如我们前面介绍的艺术美的范畴系统就是由许许多多对立范畴紧密联系、一环扣一环地组合成的有机整体。就以艺术美的具体显现艺术形象来说，从它的实现过程看，是一般世界情况与情境、动作与情节、冲突与和解、客观情致与主观情致、情境与性格等一系列对立范畴综合运动的结果；从它的构成要素看，又是理性内容与感性形象、实体性与主体性、普遍性与个别性、必然性与偶然性等许多对立范畴的交叉点；从它的产生看，则是艺术家想象与理解力、感情与理智、认识的感觉力与实践的感觉力、主体性与客观性、作风与独创性等众多对立范畴的共同作用的结晶；如此等等。总之，"横看成岭侧成峰"，无论从哪一个角度、哪一个侧面，艺术美都是一个严整统一的范畴体系的全体，只有在这全体中艺术美的深层本质方始得到全面、深入的揭示，孤独的一对或几对范畴乃至一个方面的范畴群，都不足以达到这一点。由此可见，黑格尔的美学范畴系统确实有一个由单一到对立再到体系的内在程序，这对于层层深入地剖析审美现象的各级本质，帮助人们由浅入深地从总体和分体上全面认识、把握其内在规律，大有好处。

第二，按照审美现象的发展规律，进行美学范畴的逻辑推演，在范畴的辩证运动中揭示出审美现象的历史发展和前进轨迹。

同世界上一切事物一样，审美现象也处在普遍联系与永恒的运动变化之中。美学的逻辑方法也须遵循辩证的流动性原则，方能正确反映审美现象的发展态势。黑格尔对自己这种"活的"逻辑方法作了具体叙述："为了使逻辑的枯骨，通过精神，活起来成为内容和含蕴，逻辑的方法就必须是那唯一能够使它成为纯科学的方法"①，这就是"从对立面的统一中把握

① 《逻辑学》上卷第35页。

对立面"①，注意"区别和联系的必然性及其内在发生"②。

在《美学》范畴体系中，这种流动性原则体现为：（1）范畴、概念的运动是自己发生的，不求助于外力，是它自身包含的对立面又斗争又统一，推动着范畴的展开。全部《美学》的范畴系列都是从理念这个原初范畴生展流淌出来的，理念内部，包含着自己的对立面感性形式，这个内在的基本矛盾，决定着全部范畴的运动轨道，在理念感性显现的第一阶段生成自然美，第二阶段生成艺术美；在艺术美阶段，理念与形象的矛盾关系的变化产生出象征、古典、浪漫三种历史类型的艺术；等等。（2）在一切范畴之间充满着内在的、必然的联系、转化和发展，而决不是僵死的孤立与静止。在《美学》中，几乎所有单一范畴都不是纯单一的，它们都处在多重关系之中，与许多范畴发生关联。如实体性这个范畴，作为理念的化身，既是整个美学的重要范畴，又是古典艺术的主要原则，又是悲剧的中心范畴，还是决定人物性格与情致的基因，它又与主体性组成对立范畴，揭示审美现象中许多主要矛盾。可见，实体性范畴处在极为复杂的美学关系的焦点上。另外，所有对立的范畴以及对立范畴之间的对立关系，决定着它们在一定条件下可以互相转化和过渡，例如美与丑、悲剧与喜剧、优美与崇高，喜剧性与可笑性（或滑稽）、感性的美和精神性的美，等等，黑格尔明确指出了它们之间的必然联系与转化的可能性。再如，从粗犷→严峻→秀美→愉快悦人，从建筑→雕塑→绘画→音乐→诗等等，范畴之间都存在一定条件下过渡的可能性。这种内在联系与转化，就使黑格尔的美学范畴体系"活起来"、动起来了。列宁在摘录了黑格尔有关逻辑方法的论述后赞同地指出：黑格尔的意见"非常重要！"并批评"在旧逻辑中，没有转

① 《逻辑学》上卷39页。

② 《逻辑学》上卷38页。

化，没有发展（概念和思维的），没有各部分之间的'内在的必然的联系'"①。《美学》的范畴系统克服了旧逻辑这种僵硬、静止、孤立的弊病。（3）范畴的联系、运动与转化是借助于否定之否定的三段式实现的。黑格尔说，在逻辑范畴的演进中，"否定的东西也同样是肯定的；……因而是规定了的否定；于是在结果中，本质上就包含着结果所从出的东西；……它是一个新的概念，但比先行的概念更高、更丰富"②。这就是否定之否定。在《美学》中，大的如美的理念→自然美→艺术美，象征型→古典型→浪漫型，小的如一般世界情况→情境→情致，史诗→抒情诗→戏剧诗，悲剧→喜剧→正剧，从头至尾就是由重重迭迭、大大小小、否定之否定的美学范畴的三段式所组成。这些三段式都是理念由此及彼的矛盾运动的轨迹与记录。这些三段式中虽常有牵强附会之处，但因为客观审美现象发展的辩证性，决定了这样一种否定之否定的内在结构样式的基本合理性，它能比较灵活地反映美学范畴的"流动"与发展。正如黑格尔所说："概念的系统，一般就是按照这条途径构成的，——并且是在一个不可遏止的、纯粹的、无求于外的过程中完成的"③。（4）这种大小三段式的范畴推演，不是并列的同等级的，而是有隶属关系的定向发展。恩格斯说："辩证逻辑由此及彼地推出这些形式，不把它们互相平列起来，而使它们互相隶属，从低级形式发展出高级形式"④。《美学》中，整个范畴系统的发展趋向是由低级到高级的定向发展。从自然美到艺术美，从无生命的美到自然生命的美，从动植物的美到人体美，从象征艺术到浪漫艺术，从建筑、雕塑到绘画、音乐、

① 《列宁全集》第三十八卷第95页。

② 《逻辑学》上卷第35—36页。

③ 《逻辑学》上卷第36页。

④ 《马克思恩格斯选集》第三卷第537—538页。

诗，等等，都是按理念与形象这对基本矛盾中理性、精神性的日益上升，逐步达到和超越感性、物质性的确定方向，由低向高演化的。这个范畴序列中，范畴之间不仅有对立统一关系，而且有相互隶属的高低等级关系，但决非单纯的平列关系。（5）这种定向发展的范畴也同自然美和艺术美发展的实际历史相平行。黑格尔在美学二、三两卷中用他那独特的美学范畴系统来概括整个世界艺术以及各种门类艺术的历史发展。其中所有重要范畴，不仅三种历史类型，而且连实体性与主体性，建筑、雕塑、绘画、音乐、诗等各门艺术体系全都被纳入艺术史的宏大演进之中。

由此可见，黑格尔的美学范畴系统是一个充满活力的动态系统，从内容到形式都符合审美现象普遍联系和永恒变动这样一个基本事实。

第三，《美学》的范畴系统还生动地体现了从抽象上升到具体的辩证原则。

在哲学史上，黑格尔第一个提出了由抽象上升到具体的思想，并应用到逻辑学中，考察了逻辑理念的发展过程。《逻辑学》从“纯有”范畴出发，到最后一个范畴“绝对理念”的漫长演变过程，就是一个不断地、一环扣一环地由抽象进展到具体的运动过程。这一过程的实质是，把所反映的具体对象的各个抽象规定，通过它们彼此间的内在联系，在思维中综合成有机整体的过程。黑格尔说：“这个前进运动的特征就是：它从一些简单的规定性开始，而在这些规定性之后的规定性就愈来愈丰富，愈来愈具体。因为结果包含着自己的开端，而开端的运动用某种新的规定性丰富了它。……在继续规定的每一个阶段上，普遍的东西不断提高它以前的全部内容，它不仅没有因其辩证的前进运动而丧失了什么，丢下了什么，而且还带着一切收获物，使自己的内部不断丰富和充实起来。”列宁认为黑

格尔"这一段话对于什么是辩证法这个问题，非常不坏地做了某种总结"①。

《美学》的范畴系统的前进运动同样体现了这一原则。主要表现在两个方面：（1）范畴演进的总过程同《逻辑学》一样，也是存在（有）论、本质论、概念论三大阶段。《美学》一开始第一个范畴是"理念"，是最直接、最简单、尚无任何规定性的"存在"（纯有），由"理念"产生其对立面"理念的客观存在"，又在前进中扬弃了这种对立回到自身，达到"理念"与"理念的客观存在"的统一，即"美的理念"。至此，属于美学的"存在论"，范畴还在抽象逻辑的范围内运动。"自然美"阶段可算"本质论"，因为美的理念现在真正展开了自己的内在矛盾，外化为现实的自然美，自然美的本质是生命，而"生命就只是过程"，只是"本身设立矛盾，忍受矛盾，克服矛盾"②。事物的本质就在这种内部矛盾性。然而"美的理念"还不能停留于这种外化和矛盾中，它又要否定和扬弃这种外化，克服这种矛盾，达到理念与感性形象的和谐统一，这就进入了艺术美阶段，是理念的自我实现和回归自身，这时艺术美已把自然美包括在自身之内，而克服了自然美缺乏精神性的缺陷，达到了美的顶点。艺术美阶段就是"概念论"。这只是就《美学》第一卷的逻辑结构而言的。如果把三卷放在一起看，第一卷总论"艺术美的理念或理想"就可视作"存在论"；第二卷"理想发展为各种特殊类型的艺术美"就是"本质论"，是理想的分化或分裂；第三卷"各门艺术体系"就是"概念论"，是理想的真正实现和重新统一。这样一个总体结构体现了美学范畴的定性越来越具体、内容越来越丰富的上升过程。这种范畴演进的结构程序是科学的。列宁说："概念（认识）在存在

① 《列宁全集》第三十八卷第249—250页。

② 《美学》第一卷第154页。

中（在直接现象中）揭露本质（因果律、同一、差别等等）——整个人类认识（全部科学）的真正的一般进程就是如此”①。美学也不例外。黑格尔美学范畴结构的合理性与科学性就在于此。可惜时过一个半世纪，还不是所有的美学家都认识到这一点，许多美学著作的范畴系统都还缺乏这样一个合理的辩证结构。（2）《美学》范畴系统的逻辑起点、顺序和终点，充分体现了抽象到具体的前进运动。《美学》的逻辑起点是“美的理念”，这个范畴可以说是审美现象的最简单、最一般、最抽象的本质规定，但它又以“细胞”或“胚芽”形式包含着审美现象整个发展中的一切矛盾。美的理念包括理念与它所体现的客观实在或感性现象这一对内在矛盾，全部《美学》都是由这一对基本矛盾滚雪球似地演绎出来的。从自然美到艺术美、从艺术发展史到艺术分类，所有大小的具体矛盾都源发于此。然而，一开始，“美的理念”的矛盾尚未展开，还没有任何规定，因此是最抽象的概念。在此后的范畴演进中，黑格尔用继起性联系方式（按审美事物由简单到复杂、由低级到高级的先后继起关系）、从属性联系方式（按审美现象中全体与部分、主要与次要等从属关系）和这二者的结合三种方式来安排各个、各对、各组范畴的逻辑顺序。如第一卷艺术美中关于“理想的定性”这一节的范畴顺序是按由总体到局部的从属方式安排的，第二卷艺术史则主要按先后继起关系安排的，第三卷则是两种方式的结合。但这三种方式的共同点，都体现了从抽象到具体、从一般到特殊的顺序，后面的范畴、概念总是比前边的具体、丰富。再看《美学》的范畴终点是“喜剧”。喜剧是戏剧诗的最后一种样式，而戏剧诗是史诗与抒情诗的统一，是诗艺的最高形式，概括了诗的全部丰富定性；诗又是画与乐的统一，空间艺术与时间艺术的统一，概括了画、乐的全部丰富定性；……

① 《列宁全集》第三十八卷第355页。

如此往前可以一直追溯到起点。可见“美的理念”经过漫长的范畴推演，规定性越来越多样，内容越来越具体，喜剧作为一个美学的终结范畴，在黑格尔看来是精神性最高的，体现了自然美与艺术美，象征、古典、浪漫型艺术，建筑、雕塑、绘画、音乐、诗等全部美的丰富规定的艺术，是理念在感性形式中的完全实现和回归自身，又是理念将超越艺术进入宗教的转折点。马克思说：“具体之所以具体，因为它是许多规定的综合，因而是多样性的统一。因此它在思维中表现为综合的过程，表现为结果，而不是表现为起点”①。“喜剧”正是这样一个体现了“多样性的统一”的表现为结果的范畴。纵观《美学》这样的逻辑起点、顺序和终点，充分体现了抽象上升到具体的精神。

总之，《美学》的范畴是一个多层次多角度、立体网络式动态结构系统。我认为，黑格尔美学范畴系统的独创性不仅在于他创造了许多深刻的有生命力的新范畴，而且更在于创建了这样一个充满智慧和活力的范畴结构，它鲜明地体现着认识论、辩证法、逻辑和历史的“四统一”，使美学独立地、毫无愧色地登上科学的殿堂。

---

①《马克思恩格斯选集》第二卷第103页。

十九　黑格尔美学的特点与成就

前边我们已对黑格尔美学的各个方面的成就与特点作了比较详细的论述。现在，我想从总体上对黑格尔美学思想主要成就和基本特色再作一个概括的描述和总结。有些问题前面不及多说的，此处略作引伸和补充。

我以为，黑格尔美学最突出的成就有两个方面：一是成功地运用辩证法阐明了美和艺术的一系列根本性问题，揭示了艺术创造、鉴赏、发展的基本规律。恩格斯说："黑格尔第一次——这是他的巨大功绩——把整个自然的、历史的和精神的世界描写为一个过程，即把它描写为处在不断的运动、变化、转变和发展中，并企图揭示这种运动和发展的内在联系"。《美学》就是主要把作为"历史的和精神"的艺术世界描写为一个运动、发展、变化的过程，并力图揭示其内在联系。这样，作为"人类的历史"的一个重要方面的美和艺术的历史"已经不再是乱七八糟的一堆"①，不再是神灵的创造或个人的天才，而是有自身的内在规律可寻了。二是包含着许多唯物主义、特别是历史唯物主义的因素，体现出鲜明的现实主义美学倾向。这两方面的成就，具体表现为如下一些重要特点。

---

① 《马克思恩格斯全集》第二十卷，第26—27页。

初步的实践观点

马克思、恩格斯、列宁都肯定过黑格尔哲学中有实践观点的萌芽。马克思在批评旧唯物主义不把事物、感性、现实“当作人的感性活动，当作实践去理解”，结果，以黑格尔为代表的德国唯心主义的哲学“却发展了能动的方面，但只是抽象地发展了”①。就是说，黑格尔发展了唯心主义的实践观，强调了人对客观世界的主观能动性。列宁不仅在认识论意义上肯定：“卓越的地方是：黑格尔通过人的实践的、合目的性的活动，接近于作为概念和客体的一致的‘观念’接近于作为真理的观念。极其接近于下述这点：人以自己的实践证明自己的观念、概念、知识、科学的客观正确性”②。而且认为黑格尔用“目的通过手段和客观性相结合，并在客观性中和自身相结合”的实践观点来解释人对自然界的认识和改造，显示了“黑格尔的历史唯物主义的萌芽”，指出，“历史唯物主义，是在黑格尔那里处于萌芽状态的天才思想——种子——的一种应用和发展”③。如果说，在《精神现象学》中黑格尔所谓的实践还主要指抽象的精神劳动，那么，《美学》已局部突破了这一框子，在有些场合已明确地把人改造世界的物质劳动纳入实践范畴。黑格尔把人同自然、主体与客体的单纯自在的统一看得较低，而把“由人的活动而产生的统一”即劳动实践基础上的统一看得较高。他说，人为了“利用外界事物来满足他的需要”，“就必须把自然事物占领住，修改它，改变它的形状，用自己学习来的技能排除一切障碍，因此把外在事物变成他的手段，来实现他的目的”正是通过这种劳动实践，“人把他的环境

---

① 《马克思恩格斯选集》第一卷第16页。

②③ 《列宁全集》第三十八卷第203—204、202页。

人化了"①。

更重要的是，黑格尔还开始比较自觉地运用实践观点去解决美学与艺术的某些重要课题。

（一）关于艺术美的本质和起源问题，他指出，人有一种在外在事物中实现自己（实践）的冲动，"而且就在实践过程中认识他自己"，这种"自我复现"体现了"人的自由理性，它就是艺术……的根本和必然的起源"②。在论及象征艺术起源时，他指出，"艺术观照""起于惊奇感"，而惊奇感则始于人与自然的分离。在客观自然事物对人既有吸引力又有抗拒力的情况，人通过实践，"在克服这种矛盾的努力中所获得的对矛盾的认识才产生了惊奇感"，而"艺术就是从这里开始的"③。他举到古波斯带有象征萌芽的艺术里，光明之神奥茂斯德称赞宠儿用他的金剑劈地给人们带来幸福一例，推测道，"用剑劈地是暗指农业"，又举青年密特拉斯剑刺牡牛的例子，认为"这里含有精神战胜自然这一变革的意义"④。这是用实践观点分析古代东方艺术内容的实例。又如他对古希腊"主观的艺术作品"，即人对自己的修饰、打扮和通过体育锻炼来形成自己的人体美，也是用实践观点来解释的。他说，人类因种种需要而同外界自然结成一种"实践的关系"，或是发明工具征服自然；或是"用'自然'来作装饰，把它仅仅当做财富和人类自己制造的东西的一种标帜"，其实质就是美化自己，"在人体中人类直接发现自己，人类要把身体改造得同他改造一般'自然的东西'一样"⑤。黑格尔运用实践观点对人体美、装饰美本质与起源所作的这种分析是十分精辟的，至今仍富有启发性。

---

①② 《美学》第一卷第326—327、40页。

③④ 《美学》第二卷第23、41页。

⑤ 见《历史哲学》第285页。王造时先生的原译文"实用的（Practical）关系"根据上下文内容改译为"实践的关系"。

（二）关于审美意识的发生问题，黑格尔认为也是起于人类的劳动实践，起于人类在客观事物中复现自己、打上自己烙印的实践冲动。他说，希腊艺术起于希腊人“有这种无限的冲动，要表现他们自己，并且要在表现中找着快乐”，这种快乐便是原始的审美意识，它不是单纯的“感官的享受和沉迷的迷信”，而是“人格欢乐的意识”，是“自由自在”“表示着他的无拘无束的人性里的一切，靠这种表示来证实自己，来获得承认”①。就是说，审美意识起源于人对外在自然界征服的满足感、喜悦感、胜利感，因为他从自己实践的产品中看到了自己力量和本性的再现，体味到对自然的自由支配的愉快。黑格尔说，“真正的理想”（艺术美）在于人“绰有余裕”，使他能够就象玩一种既自由而又愉快的手段那样，去操纵自然所供给他的种种手段。”②这个观点中有康德、席勒的影子，但又大大超过了他们，因为康德、席勒把审美或自由游戏状态同劳动实践截然对立起来，而黑格尔恰恰认为真正的审美自由基于劳动实践所达到的主客体的和谐统一。他说，人应凭自己劳动达到自己的希求，“就这个意义来说，就连身体方面的需要也要引起一系列的广泛的不同的活动，而且使人感觉到他自己的内在的能力，许多更深刻的旨趣和深广的力量就是从这种内在能力发展出来的”③。这里，“内在能力”即劳动实践能力，美感和审美能力则属更深刻的旨趣与力量。后者源于前者。应当说，这是西方美学史一个重要的突破。

（三）关于艺术美形成的最适合的历史条件，黑格尔认为，根据上述两点，适合理想艺术生长的社会状况既不是自然充分满足人的需要、无须人劳动的“牧歌状况”，也不是工业

---

① 见《历史哲学》第286页。

②③《美学》第一卷，第328页、330页。

文明时代需要与劳动、人与产品相分裂、每个人陷于片面机械劳动的无数依存关系中的“发达状况”，而是个人的劳动同他最近的环境、他的直接需要的满足紧密联系在一起的“英雄时代”，因为“只有在人类所创造和利用的一切事物都同时是准备为制造它们那人自己所欣赏时”[①]，主客体之间的和谐自由才会出现，人与现实的审美关系才会形成。可见，黑格尔是把主体的自由劳动看成理想（艺术美）生成和繁荣的最重要条件之一。

需要说明的是，黑格尔美学中的实践观点还只是初步的。首先，它只被局限于用来解释若干重要美学问题，并未成为贯串美学全书的基本思想。就是从量上说，也只是他美学思想的次要部分，在更多的学美问题上，他离开了实践观点。其次，从质上说，他的实践观点自然置于整个客观唯心主义体系的笼罩之下。虽然在某些具体论述中，他的实践概念突破了纯粹精神劳动的范围，然而即便如上述三条体现实践美学观点的论述，仍然是作为“美是理念的感性显现”这个唯心主义总构架的若干环节而展开的，归根结蒂还是体现抽象主体“理念”的能动作用的，正好比几根有唯物主义因素的枝桠仍然长在唯心主义总根上一样。就是说，黑格尔的《美学》根本上还是“从观念出发来解释实践”的[②]。但是，无论如何，黑格尔在他那个时代就已经开始把实践观点运用于美学，毕竟还是难能可贵的，而且至少在我们面前打开了一扇通往美学自由王国的大门，给我们指示了一条值得探寻的道路。

辩证的有机整体思想

列宁在摘录黑格尔《逻辑学》一书中有关“现实的各个环

① 《美学》第一卷第333页。

② 《马克思恩格斯选集》第一卷第43页。

节的整体、总和"一段话时批注道，这"＝辩证认识的本质"①。可见，列宁是把对事物的全面的整体把握看成辩证认识的基本规定，也就是说肯定了黑格尔把客观世界看成一个充满矛盾斗争和普遍联系，处在永恒运动和变化中的有机整体的看法。恩格斯在《自然辩证法》中批评了形而上学对客观事物的片面分割，而强调了把自然界"当作一个整体而从总的方面来观察"，以"洞察普遍联系的道路"②。他在谈到生物学时，又指出"在有机界"运用部分与整体的范畴已不够了，因为种子、胚胎、动物幼体等不是整体中分出的部分，它们本身是有机整体。他还肯定地引证了黑格尔《小逻辑》中"只有在尸体中才有部分"的观点③。这是对生命整体的有机性的强调。

黑格尔有机整体的思想，在《美学》中显得相当突出。在"自然美"一章中论及自然生命的本质时，黑格尔提出了完整的有机整体思想：第一，"生命必须作为一种身体构造的整体，才是实在的"；第二，"这种整体不能显现为一种固定静止的东西，而是要显现为观念化的继续不断的过程，在这过程中要见出活的灵魂"；第三，"这种整体不是受外因决定和改变的，而是从它本身形成和发展的"④，是其内部矛盾运动的结果。他举了个很著名的例子——手。手只有作为人体(整体)的有机部分、处在生命运动中时"才获得它的地位"，一旦割下来脱离了整体，"手就失去了它的独立和存在"，它的灵活性、运动、形状、颜色乃至它的生命全部丧失了⑤。可见，他的有机整体概念包含事物的整体性、有机性、内在矛盾、自己运动和过程等辩证法的内涵。黑格尔对生命整体这种辩证规定是精当正确的。唯一的错误在于他把生命活动的来源放在抽象

①③《马克思恩格斯选集》第三卷第468、536页。

②《列宁全集》第三十八卷第166页。

④⑤《美学》第一卷第158、156页。

理念的能动性即所谓“主体的观念性的统一”上，而陷入唯心主义和神秘主义。

《美学》把上述有机整体思想贯彻、渗透到对美的本质、对自然美和艺术美的许多问题的分析中。

首先，在自然美领域，黑格尔认识，在各式各样自然事物中，只有有生命的事物才真正有美。自然美的关键在它的有机整体性。他提出了一个颇为重要的概念："生气灌注"①。他认为一般整体与有机整体的区别就在于后者有“生气灌注”，正是这种生气成为有机体（生命）的本质和“实体”，或曰“灵魂”。中国古典美学中气、韵、神等范畴与此有暗合、相通之处。当然，自然生命作为美光有“生气”、神韵还不够，还须有体现这种生气、神韵的形象，这就是构成有机体的各个个别部分，这些部分既是实存，又是形象。自然物要美，“要见出生气灌注”，其各部分（形象）必须“都融化成为一个整体，因而显现为一个个体，一个把这些特殊部分既作为差异的，又作为协调一致的，而包括在一起的统一体”②。就是说，只有当外在形象（实存）的各个部分在“观念的主体性”即“灵魂”的统摄下融化为一个生气灌注的有机整体时，才有自然事物之美。显然，在黑格尔看来，构成自然美的“灵魂”与外形、神与形这两个对立因素中，灵魂占主导地位、起统摄作用，生气出自灵魂，流灌于外在形体的每一部分，使之获得生命和整一性。这种统一所构成的有机整体，黑格尔谓之“个体”。“个体”概念亦很重要，它既强调了灵与肉、神与形的辩证统一，又强调了美的具体性、个别性。就是说，自然美不仅在于自然物之形神统一，而且在于这种统一必须落实到具体、特殊、活生生的个体上。自然生命的美＝有机整体＝灵魂与外形统一＝生气灌注的个体，这样一个公式如果撇除了其唯心主义理念论

①②《美学》第一卷第155、162页。

的前提，则是合理的、辩证的。

其次，黑格尔还把自然生命的有机整体论推广应用于对艺术美的分析论述中。纵观《美学》，“生气灌注”“有机整体”等要求已成为黑格尔对艺术美（理想）的一个基本尺度。在艺术美这章一开头，黑格尔就提出艺术理想就在于一方面“真实的东西”即灵魂（神）要“展开为外在存在”即外在形象（形）；另一方面，神与形是“结合为统一体而且都包含在这统一体里的，所以这展开为外在现实的每一部分都显现出这灵魂，这整体”；又说：“艺术作品通体要有生气灌注”，“艺术也可以说是要把每一个形象的看得见的外表上的每一点都化成眼睛或灵魂的住所，使它把心灵显现出来”①。当然，艺术不同于自然生命，艺术中的神、灵魂，在黑格尔看来就是理性内容、主题思想，外在感性形式、形象则是形、肉。艺术理想的本质就在于把外在形象“与灵魂的内在生活结合为一种自由和谐的整体”，这“整体”黑格尔定名为“活的个性”②。它是自然美中“个体”范畴在艺术美领域中的引申。

黑格尔把“有机整体”这样一个自然哲学的范畴移植到艺术哲学中来，并赋予其以特殊重要的地位和意义，用现代自然科学的话来形容，简直有点“艺术仿生学”的味道了。但是我觉得，黑格尔这样做，确乎抓住了艺术最根本的审美特质。艺术作为人类的一种特殊的精神产品，同作为有机整体的人（就生物学角度而言）的确存在着一种内在的共通性。人类的形象思维对世界是作形象的整体把握的，不同于抽象思维对世界作概念的分析与综合及“具体的再现”。所以作为形象思维产物的艺术具有更强的有机性。我们可以说科学著作是严密完整的整体，但“有生命的整体”恐怕只适用于艺术作品。机械的拼凑、人为的构筑、逻辑的演绎，决不能产生有生命的艺术，而

①② 《美学》第一卷第197—198、201页。

无生命的艺术是不可能给人以美的享受的。有机整体思想的辩证性不言自明。它虽非黑格尔的独创，但上升到哲学高度，并作为自己美学体系中的基本范畴广泛运用却是黑格尔的贡献。

巨 大 的 历 史 感

恩格斯指出，“黑格尔的思维方式不同于所有其他哲学家的地方，就是他的思维方式有巨大的历史感作基础”，在《美学》中，“到处贯穿着这种宏伟的历史观”①。何以体现呢？

第一，黑格尔认为美（包括艺术美和自然美）有一个生成、发展的过程，有其内在规律可寻。恩格斯说黑格尔“是第一个想证明历史中有一种发展、有一种内在联系的人”②，这里“历史”当然包括美和艺术的历史。《美学》论自然美从各自分立的物体美——>有系统的无机物之美——>自然生命的美，自然生命的美从植物美——>动物美——>人体美；论艺术美从象征型——>古典型——>浪漫型，从建筑——>雕刻——>绘画——>音乐——>诗，等等，显然描述了一个从简单到复杂、从一般到具体、从低级到高级的美的发展史，从多层次、繁复杂的审美现象中理出了一条臆想的发展线索。不仅如此，他还按“美是理念的感性显现”的中心定义，把理念（内容）同它自己产生的对立面感性形象（形式）作为一对基本矛盾，把这一对矛盾所推动的理念的自身运动过程，作为美的发展的根本规律。理念显现为物质形态是自然美，进一步显现为精神形态而仍有形象则为艺术美；理念找不到合适的感性形象为象征艺术；理念与形象的和谐统一为古典艺术，理念超越形象为浪漫艺术；如此等等。黑格尔所提出的这条基本规律当然是唯心的臆造，是从外部（黑格尔头脑里）强加给美的；但他探寻美的发展规律的企图和尝试，是值得赞赏的。

①② 《马克思恩格斯选集》第二卷第121页。

第二，从外部规律上，揭示了艺术与时代、社会的精神联系。在黑格尔的体系中，理念经过逻辑、自然阶段进入精神阶段，实际上就是进入社会，艺术作为精神阶段的一个重要环节，当然是社会的意识形式之一。这就在总体上决定了艺术受制于社会。关于艺术与社会的联系形式，黑格尔提出了特定时代的世界观这样一个中介。他说，艺术之所以在历史上演进，是“因为先后相承的各阶段的确定的世界观是作为对于自然、人和神的确定的但是无所不包的意识而表现于艺术形象的”①。就是说，每个时代对自然、社会、宗教等的总的观念——世界观或时代精神决定着艺术发展的趋向。黑格尔正是据此来勾勒出他独特的象征、古典、浪漫三种艺术类型的历史发展轨迹的。这里不准备具体分析他的艺术史观，只想指出一点：他认为各个时代的艺术是各个时代世界观（时代精神）的感性显现，因此，艺术发展归根结蒂要受时代精神——各时代社会思想文化状况的制约，随时代、社会的发展而发展。这一思想是伟大的。虽然以时代意识来说明一种特定意识形式，根本上未跳出唯心史观的圈子，但把艺术发展归结为社会发展，这应当看成黑格尔向唯物史观迈出的重要一步。而且，他在论述实现艺术美的理想社会环境时，对“牧歌”、“文明”、“英雄”三个时代的社会状况作了详细的分析比较，其中也包括某些经济关系的分析，如物质生产状况、阶级关系状况都约略提及。他所作出的英雄时代最适合艺术发展的结论未必完全正确，但其中包含着一些历史唯物主义因素则是确定无疑的。

第三，从内部规律上，揭示了艺术自身发展的特殊规律。黑格尔认为，艺术美包含的基本矛盾是内容与形式、意义与形象的矛盾，这对矛盾是艺术发展的内在动力。他指出，就艺术在历史上的发展顺序看，理念(内容)与形式相分离，互相只有

① 《美学》第一卷第90—91页。

外在象征关系时形成象征型艺术，以古代东方艺术为代表；理念找到对应的合适形式，意义与形象自由统一时，艺术进入古典型阶段，以古希腊艺术为典范；理念重新扬弃、超越感性形式时，出现浪漫型艺术，罗马帝国至近代的艺术均属此列；就艺术门类由低到高的发展趋势看，理念内容与感性形象的这种矛盾关系决定了由建筑──→雕塑──→绘画──→音乐──→诗，诗由史诗──→抒情诗──→戏剧诗，戏剧诗由悲剧──→喜剧──→正剧的发展序列。艺术自身这两方面的发展又贯穿着理念的精神性逐步克服、摆脱感性物质性而日益强烈的红线。黑格尔这个艺术史观的具体得失姑且不论，至少有两点值得肯定。一是他抓住了艺术自身发展的主要矛盾，即内容与形式、意义（思想）与形象的矛盾。事实上，无论中外古今，艺术自身发展的规律确系于此。二是他关于艺术发展精神性日益强烈的论断，在特定意义上是正确的。人类在自然、社会斗争中总体上说是日益加深了对自然、社会规律的认识，从而获得愈来愈多的精神自由，迈向越来越高的文明阶段，作为人类精神产品之一的艺术必然也有越来越强的精神性。当然，这是我们的引申。附带说一下，理性内容是黑格尔关于艺术发展内部规律与外部规律的交汇点。一定时代的世界观制约着艺术作品的内容，而内容则决定着艺术形式的发展。这也是黑格尔艺术史观的合理方面。

第四，一定程度上揭示了艺术发展同人类自身文明水准和认识能力相适应的规律。如在论象征艺术起源时，黑格尔说，在人处于与自然混成一体的“蒙昧状态”时不会有艺术；而当人对自然征服到一定程度，对客观世界有了清醒认识，“抽象的知解力”即抽象思维有了较大发展时也不会有象征艺术；只有在介于原始蒙昧与理性状态之间，即人既依赖、崇拜自然、而又有主体再现自己需要的状况下，人凭借原始的形象思维，把自然事物人格化，“按照这些观念的普遍性和自在本质把它们

表现于一种形象，让直接的意识（按：即形象思维方式）可以观照”，这样就产生了象征艺术①。再如他认为史诗产生于一个民族的“最初期”即它“已从浑沌状态中醒觉过来”，但还未被固定的社会秩序所束缚的“英雄时代”②，抒情诗“却是在生活情况的秩序大体上已经固定了的时代”才能特别繁荣，那时，个人已与世界对立，发展了自己的内心思想感情③；而戏剧诗则“是一个已经开化的民族生活的产品”，人们已受过一定的文化教养，这只有在一个民族的历史发展的中期和晚期才有可能④。黑格尔这些具体论断自然可以讨论，并非金科玉律，但是他确实看到了艺术发展同人类文明的进步及人类认识能力的发展有着内在的联系。这在实际上是把艺术发展的内、外部规律统一于人这个艺术创造的主体身上了。

第五，黑格尔对美和艺术历史的探讨在基本方面是反映了美的现实历程的概貌的。以第二卷为例，黑格尔叙述了象征型、古典型、浪漫型艺术的发展过程，虽然牵强、荒谬之处随处可见，但无论古埃及、波斯艺术，还是古希腊艺术；无论中世纪的骑士风，还是文艺复兴时期的意大利艺术；无论是英国的莎士比亚，还是法国的莫里哀，他的具体概括与历史叙述都相当精彩和清晰，也基本符合艺术史实际，虽然这些真实的历史内容被理念运动的唯心公式禁锢着。正如恩格斯所说，“形式尽管是那么抽象和唯心，他的思想发展却总是与世界历史的发展紧紧地平行着”，他的《美学》“到处是历史地、在同历史的一定的（虽然是抽象地歪曲了的）联系中来处理材料的”⑤。

《美学》所贯彻的这种宏伟的历史观是“划时代的”，

---

① 《美学》第七卷第22—24页。

②③④ 《美学》第三卷（下）109—110、200、243页。

⑤ 《马克思恩格斯选集》第二卷第121页。

"是新的唯物主义观点的直接理论前提"①，所以值得我们高度重视。

浓郁的现实感

黑格尔的《美学》不仅有巨大的历史感，而且有强烈的现实感，这不仅指美学思想的现实主义倾向②，而且更指《美学》中处处渗透、跳荡着的强烈的时代感和鲜明的现实针对性。

一部《美学》，贯穿着对同时代各种美学主张和文艺理论的论战和批判。全书开卷，就围绕美学对象问题从艺术的起源、效果、范围、职能等方面批驳了艺术不值得作为科研对象、艺术显现无价值、艺术只是幻想等错误观点，从而把艺术确立为美学研究的对象。关于美学研究的方法，黑格尔批判了当时盛行的单纯经验方法和理性方法的片面性，提出了两者结合的科学方法。关于艺术美的本质和功用，他批判了长期以来占优势的"摹仿自然"说、"激发情绪"说和"更高的实体性目的"说，提出了艺术反映理念的最高真实的"本质真实"说。在阐发他自己的美学思想前，他又对前辈和同辈如康德、歌德、席勒、文克尔曼、谢林等人的观点一一做了评述。在艺术家部分，他批评了当时流行的唯心主义、神秘主义的"天才"说和"灵感"论，批评了主张文艺创作单纯追求外在细节的真实和单纯表现主观性的两种片面观点。在论"理想"时批评了妙肖自然的自然主义主张，在论戏剧时批评了"三一律"的古典主义理论。在许多场合尖锐地批判了消极浪漫主义的"滑稽"说。总之，黑格尔的《美学》是在批判当时各种错误的美学和文艺理论主张的过程中建立起自己的体系的。这种批判，在

① 《马克思恩格斯选集》第二卷第121页。

② 《美学》第三卷（下）第240页。

《美学》的抽象形式中充填了丰富的现实内容。使人感到，黑格尔美学研究的目的之一是要拨开种种错误观点的迷雾，回答时代提出的一些重要美学课题。应该说，这个目的是达到了。

在进行理论辩驳的同时，《美学》还对同时代和近代各种体裁的作品、各个流派的艺术家进行了广泛的、全面的评论，特别是对那些当时有争议的艺术家和艺术品他更是不加避讳，正面地展开自己的论述，或褒或贬，或誉或毁，畅述己见，痛快淋漓。他认为歌德的作品是“我们近代德国所产生的最优秀、最深刻，影响最大的作品”①，对歌德的《浮士德》、席勒的《华伦斯坦》，都给予高度的评价。他对当代文艺，往往站在时代的高度，以高瞻远瞩的目光给予恰当的评论。如对德国诗人克洛普斯托克的肯定与批评，对当时德国仍颇有市场的古典主义文艺思潮严厉批评；对刚刚露头的自然主义作品的弊病的敏锐地觉察；对于一度弥漫于德国文坛的消极浪漫主义思潮的代表，史莱格尔、诺瓦里斯等人作品的抨击等，都极有见地。这样的美学评论，不但能针砭时弊，而且在某种程度上具备了对未来艺术发展趋向的预见性。这就把黑格尔美学的现实感上升到新的高度。

特别值得注意的是，他从德国的现实，从群众的文化修养、审美能力、接受程度出发，向艺术家提出创作易于为群众接受的作品的要求。他说，“艺术不是为一小撮有文化修养的关于一个小圈子里的学者，而是为全国的人民大众”，艺术应描写“属于我们的时代和我们的人民的”内容，使人民“用不着凭广博的知识就可以懂得清清楚楚”，并“感到它亲近”②。如此浅近的充满现实感的话居然出自以晦涩、思辨著称的黑格尔老人之口，倒从一个侧面反映出《美学》的确具有浓郁的现实生活气息，奔涌着一股唯物主义潜流。

---

① 《美学》第三卷（下）第240页。

② 《美学》第一卷第347页。

鲜明的伦理色彩

黑格尔美学的另一个显著特点就是有浓重的伦理色彩。他往往把美与善、美学观点与伦理观点紧密结合为一体，从而赋予审美和艺术以深刻的社会伦理意义，使美学充满伦理精神。

这种伦理色彩倒不表现为他过分地强调艺术的道德教益，如狄德罗、莱辛那样。他更主张道德教益不应成为艺术的主要目的，伦理倾向应巧妙地隐蔽在艺术形象背后。他说，诗人的观念、倾向如果自然地溶化在形象中，"而不是越出所写动作情节之外的独立意图，即不把动作情节降低为工具，这对于艺术就没有什么损害。但是诗的自由如果因此受到损害，他所表现的倾向本身尽管是正确的，但是与艺术作品毫不相干"；不过"最坏"的是诗人讨好听众、在作品中宣扬"完全错误的倾向，他就对真理和艺术犯下了双重罪过"①。可见，黑格尔认为，艺术应当有健康的道德倾向，但这不应成为艺术的外在目的，而应当通过艺术形象自然而然地显示出来。这表明他主张美善统一于美。

《美学》的伦理色彩是通过"真"作为中介而显现出来的。真是黑格尔美、善统一的纽带。黑格尔明确提出"艺术的使命在于用感性的艺术形象的形式去显现真实"，即理念或客观世界的本质真实，"至于其他目的，例如教训、净化、改善……之类，对于艺术作品之为艺术作品，是毫不相干的"②。所以，善不应成为艺术的单独目的。在《美学》中，黑格尔提出了"伦理实体"和"实体性"的概念来解决美与善的关系。伦理实体是理念在社会伦理领域的化身，既是最高的真，又是最高的善。理念的感性显现，就是真善合一的伦理实体的感性显现。

① 《美学》第三卷（下）第268页。

② 《美学》第一卷第68—69页。

这样，就在真的基础上，把真、善与美有机地统一起来了。

于是，伦理实体性就成为显露《美学》的伦理特色的聚光镜。黑格尔把这个伦理学概念广泛应用于对艺术美的各个方面、层次、阶段和环节的探讨。关于艺术美的本质，他提出实体性内容与个体性形式的结合；关于人物的情致与性格，他指出要以实体性为基础；关于实现艺术美的理想社会状况，他认为应是实体性与主体性统一的世界情况；关于古典型与浪漫型艺术的本质区别，他也认为在于实体性的多寡；甚至于史诗与抒情诗、悲剧与喜剧等艺术样式的区别，仍是以实体性与主体性谁占上风来标示。这样，就使黑格尔美学的各个部分，都渗透、融贯了社会伦理内容；就使理念感性显现的自运动，变成真、善结合的内容与感性艺术形式在矛盾运动中达到统一、实现为艺术美的过程，变成真、善、美逐步融合为一体的过程。

在运用伦理实体性概念的同时，黑格尔提出了主体性、个体性等概念作为与之相对立的范畴，来表达艺术美发展中的各个矛盾方面。但是，他的伦理倾向始终是鲜明的。他指出，艺术无论表现什么，“都必须显出对肯定性的（正面的）伦理基础的维护”①。以悲、喜剧为例。黑格尔认为悲剧以表现实体性为主，喜剧中则主体性占上风。但它们都是以伦理实体为出发点和归宿，是伦理实体（理念）不同形式的感性显现。两种显现的具体方式与途径不同，悲剧通过片面维护实体性的某一个别方面的两个对立人物的冲突（既有善又包含恶）和毁灭来显示实体性的胜利，喜剧则通过对主体性中恶的方面的自毁灭来显示实体性的威力。这里，我们试用两个否定之否定的三段式来概括伦理实体这两种不同的感性显现过程：

〔悲剧〕伦理实体（肯定）⟶两善两恶冲突（自我否定）⟶个体毁灭真善永存（否定之否定）

① 《美学》第二卷第248页。

〔喜剧〕伦理实体（肯定）——→主体性中恶的方面（自我否定）——→恶的破灭真善永存（否定之否定）

这两个三段式表明，无论在悲剧里还是在喜剧里，伦理实体——真和善——“总表明自己是埋没不了的、能够自我显示出来的东西”①。这种显现为形象的真、善的统一，就是黑格尔孜孜以追求的艺术美。美与善、美学与伦理学，就这样在真的基础上紧密融为一体了。

综观《美学》，伦理色彩浓郁而不外露，鲜明而不流于道德说教。这也许是黑格尔尊重艺术规律的缘故。因此，我觉得这种随处可感到却又常常失之无形的伦理气味倒正是黑格尔美学的一个优点。

强烈的人道主义精神

我在前边有的章节中已谈到黑格尔的人道主义或人本主义思想。这里想就他的美学人道主义色彩问题再略加论述。我们必须承认这一事实：黑格尔从青年时代起一直到晚年，人道主义贯穿一生，始终未变。列宁说：“黑格尔对于人类理智和人类权利的信念，以及他的哲学的基本原理，即认为世界是经常变化发展的过程的原理”，使他的学说成为“革命的”②。列宁是把人道主义信念和辩证法并列为黑格尔学说中的革命内容的。事实正是这样，在黑格尔的所有著作中，人道主义作为内在精神支柱常常通过辩证法的叙述爆发出革命的火花。

首先，在《美学》中，黑格尔将其哲学中的绝对精神自运动的历程化为心灵化的人、人类的社会生活和社会意识发展的历程，在人与自然、精神与物质的关系中，他始终突出人、精

① 见《美学》第3卷（下）第283页末二行，本文这里取王太庄同志中译文，见《古典文艺理论译丛》第6辑第104页。

② 《列宁全集》第二卷第5页。

神的地位与作用。他从主体的人是感性（自然）与理性（精神）统一体这点出发，把绝对精神解释成人类寻求主客体完全统一、获得精神彻底自由、人性充分解放的理想王国。他说："自由是心灵的最高的定性"①。人的生成和发展是从"自然需要范围"的"直接满足"出发的，逐步"走到心灵的领域，人就努力从知识和意志，从学问和品行里去找一种满足和自由"②。但由于人处在社会的"关系网"中，"从各方面遭到有限事物的纠缠"，还不能达到完全的自由，就要寻求最高的"绝对真实"的境界③，这就是绝对精神。艺术、宗教、哲学是绝对精神的三种形态和阶段，也即人获得充分自由的主要方式。这样，黑格尔就把艺术作为实现人的解放的最高形式之一，也就使他的《美学》奠定在人道主义基础之上。

其次，他又吸收了席勒的人道主义美学观点，把上述思想进一步具体化。他激烈地抨击近代资本主义工业文明和旧法律、专制国家机器加剧了社会分化，"一方面产生最酷毒状态的贫穷，一方面就产生一批富人"④；同时束缚了人的自由发展，造成了人与社会的对立、人性自身的异化与分裂，诸如"人的心灵性与感性的对立，灵与肉的冲突"，"冷静的道德意志命令，与个人的利害打算、情欲、感官倾向和冲动，以及一般个人癖性之间的对立"，"生活和意识"的"分裂"等等。他企图用艺术作为"双方面的和解与调停"⑤的一种方式，即试图通过审美和艺术来消除社会矛盾、恢复人性的和谐。这种观点显然与席勒的《美育书简》一脉相承，不同处在于席勒把审美看成解决社会冲突的最高方式，而黑格尔仅仅作为最低方式，更高的方式是宗教与哲学，这种思想的积极方面在于对近代资本主义和封建残余势力反人道性质的揭露，消极方面在于用艺

①②③《美学》第一卷，第124、125、126—127页。

④⑤《美学》第一卷第331、66—67页。

术方式代替革命而陷于空想。

再次，在论述艺术美与自然美的关系时，黑格尔把人的心灵作用提得很高。他认为自然美本身无价值，只有当它面对审美主体人时才有审美意义，它只“为我们，为审美的意识而美”①。艺术美高于自然美。自然美缺乏心灵性，艺术美则是理念支配下人的心灵的产品；自然美不具备人的内容，艺术美则能表现普遍人性，表现“人的旨趣和精神价值”②。可见，黑格尔抬高艺术美的实质在于提高人的地位和价值。在谈艺术美的本质时他运用了实践观点，把艺术看作“人的自由理性”的对象化，看作人改变外界同时改变自己的结晶。这样，实际上就把艺术美的本质规定为人的本质的对象化。对这些关系到美学科学全局性问题的回答，也表明了黑格尔美学的人道主义性质。

不仅如此，人道主义思想还渗透到他对许多具体美学问题的考察中。譬如他认为各种形象中最适合表现精神内容的是人形象，因而古典美的高峰就是人体形象的雕刻；同样，他认为最富有精神性的最高的艺术样式——诗完全以描写人类生活为旨趣。在探讨艺术美的诸要素时，他把人物情致和性格放在理想艺术的中心位置上，高于动作、情节、情境等其他要素，显示出上升时期资产阶级对人的重视和人的价值的提高。特别是《美学》各卷反复强调艺术要表现普遍人性，表现人类共同高远的旨趣，即“本身是人道的有力量的东西”③，这样艺术才能永恒不朽。所谓“伦理实体性”的具体内容，就是人心中超越时空永恒不变的理性内容——善，因此，艺术的社会功用主要还是要用抽象的普遍人性和永恒正义克服人心中的反人道倾向。在这里，人道主义思想同他美学中的伦理内容紧密地结合在一起了。

①② 《美学》第一卷第160、37页。

③ 《美学》第一卷第354页。

由此可见，人道主义在黑格尔美学思想中占有举足轻重的地位。虽然比起某些激进的思想家来，他的人道主义理论表现得比较隐蔽，人道主义口号喊得少一些，但人道主义是他美学的一根精神支柱，则是无可怀疑的。应当说，在当时，尤其是在德意志这样一个封建专制主义势力较强的国家里，这种人道主义具有反封建的进步意义。

高扬的乐观主义音调

维护正面伦理基础和奉行人道主义的美学信念，决定了黑格尔美学思想的乐观主义基调。这同叔本华和当时风靡德国文坛的消极浪漫派的悲观主义美学形成鲜明的对照。

德国消极浪漫派是启蒙运动和狂飙突进运动的反动，其代表人物敌视革命，逃避现实，钻进象牙塔，从时代的风雨中退缩到主观幻想的甲壳之中，与歌德、席勒的古典现实主义相对抗，反对学习希腊文学而主张回到中世纪。黑格尔旗帜鲜明地站在歌德、席勒一边，在一系列根本问题上给消极浪漫派以无情的痛斥，从而使他的美学高扬起乐观主义的音调。

首先，他以积极的人生态度与消极浪漫派的悲观主义相对立。他的美学是建立在正视现实生活的积极人生态度和辩证发展观基础上的。他的“凡是现实的都是合理的，凡是合理的都是现实的”命题就包含有正视现实、承认现实生活合乎规律地向前发展的辩证内容。他还曾向海涅透露：“也可以这么说，凡是合理的必然都是现实的”①，更表明他坚信现实中新事物必然取代旧事物的趋势和规律。据此，他认为世界的本质决不是什么死亡和痛苦，而是永远前进、永远有生气的。这导致了他积极向上的人生态度和乐观主义的美学精神。他认为艺术的目的决不是什么超越尘世或缓解痛苦，而是为了认识真理，表

① 海涅《论德国宗教和哲学的历史》第161页。

现在现实斗争中伦理实体的至高无上和不可战胜，以促进人生，改造社会。如果说消极浪漫派的美学是消极避世的美学，那么黑格尔的美学则是积极入世的美学。

黑格尔美学的乐观主义精神集中体现在他对消极浪漫派美学的代表性论点“滑稽”说的尖锐深刻的批判上。

（一）他揭露了“滑稽”说对现实人生所持的消极阴暗、否定一切、玩世不恭的态度。史莱格尔提出“用开玩笑的眼光来看待一切事物”，以“滑稽”的态度来描写生活。黑格尔一针见血地批评道，这种“滑稽”态度的实质是“认为一切有事实根据的，道德的，本身有真实意蕴的东西都是无聊的，一切客观的自在自为的东西都是虚幻的”①，在美学上，其要害就是要求艺术“把神圣的的东西表现为滑稽的”，专写“高贵、伟大、辉煌东西的自毁灭”，“凡是对人有意义有价值的东西都被表现在它们自毁灭过程中变成空无”，这是“对法律、道德、真理都不持严肃的态度”的表现②。这个批判是击中要害的。黑格尔并不是要粉饰现实、掩盖矛盾，他认为艺术应当“把现实中腐朽愚蠢的实况描绘出来”，并通过写丑恶事物的自毁灭“来反映出真正正确的东西毕竟是坚固耐久的力量”，腐朽事物“并没有力量来构成本身真实的东西的对立面”③。史莱格尔“滑稽”态度的背后潜藏着人生虚无的悲观阴影，而黑格尔的严肃批判则洋溢着对人生、真理、事业的乐观、信心和追求。

（二）他指出“滑稽”原则的核心是主体的“自我”表现。他说，滑稽原则把世间一切都看成毫无价值，“‘自我’就成为一切事物的主宰”，成为“绝对自我”，“对于这自我，一切约束都撕破了，他只愿在自我欣赏的福境中生活着”。

①②《美学》第一卷第83、84页。

③《美学》第二卷第263—264页。

艺术如果只停留于表现这种以"自我"为核心而否定一切的主体性，那么这种主体性"也就因此变成空洞无聊的"①。他还说，这种自我欣赏实际上也不可能得到满足，必然陷入空虚、孤独自闭而又无法摆脱的"精神上的饥渴病"和"病态的心灵美"②。消极浪漫派从"自我"出发，"常常埋怨群众没有深刻的感觉、艺术的见解和天才"，但实际上，"群众所不喜欢的正是这种庸俗"，"人们所喜见乐闻的"是"忠实坚持人生重大理想"的内容③。这一批判挖到了"滑稽"说的老根，也表明了黑格尔对人生理想充满积极向上的信心。

（三）对于"滑稽"说在艺术表现上的缺点，黑格尔也作了鞭辟入里的批评。他说，首先按照"滑稽"原则，只能塑造出缺乏性格"平滑呆板"的形象，而"性格的基调就在于这种坚定和稳实"，所以，"如果把滑稽态度作为艺术表现的基调，那就是把最不艺术的东西看作艺术作品的真实原则了"④。其次，"滑稽"原则以"自我"的主体性为特征，所以艺术创作的"主要活动就是凭主体的偶然幻想，闪电似的念头，突现的灵机以及惊人的掌握方式，去打碎和打乱一切化成对象的获得固定的现实界形象或是在外在世界中显现出来的东西"，"于是艺术表现就变成一种任意处理事物（材料）的游戏，对它加以歪曲和颠倒。这也是作者用来暴露对象也暴露自己的一种主观表现方式，见解，和态度的纵横乱窜和徜徉恣肆"⑤。这里，黑格尔初步勾勒出消极浪漫派主观主义、非理性主义的创作思想。黑格尔对这种创作思想的否定，就是对现实主义客观真实性美学原则的肯定。

黑格尔对艺术发展的前景也充满信心。他对"美是理念的

---

①②③④《美学》第一卷第81—83、83、85、85页。

⑤《美学》第二卷第372—373页。

感性显现”的逻辑演绎虽然在《美学》中完成了，但他并未宣布现实中艺术发展的终止。他说：“广大的艺术之宫就是作为这种美的理念的外在实现而建立起来的。……但是要完成这个艺术之宫，世界史还要经过成千成万年的演进”①。这种乐观的预言成为《美学》中关于艺术发展永无止境的辩证观点的最强音。

黑格尔的乐观主义美学在当时的学术界独树一帜，驱散了消极浪漫派散播的悲观失望的迷雾，给美学的发展带来了生机和希望。

黑格尔美学是划时代的，他的成就和特色也是多方面的。上述几个方面只是主要之点。但是仅这几方面的简要概括中，我们已可以清楚地看到，黑格尔不仅是当时无与伦比的辩证法大师，而且在通向历史唯物主义大道上迈出了某些重要的步子。这就使他独创的美学体系登上了时代的峰巅，把当时多如牛毛的美学著作远远抛在后面。恩格斯说，黑格尔在哲学（包括美学）领域中是“奥林帕斯山上的宙斯”②是千真万确的。

---

①《美学》第一卷第114页。

②《马克思恩格斯全集》第二十一卷第310页。

二十　黑格尔美学的方法论

黑格尔的《美学》之所以能将百科全书式的丰富驳杂的内容组成一个首尾呼应、论证严密、层层深入的完整体系，之所以能透过千姿百态、纷纭复杂的审美现象概括出一系列现实感与历史感高度统一的美学规律，之所以能久经时间的考验而具有强旺的生命力，除了其内容本身的精到外，科学的方法论的采用，也是一个十分重要的因素。

作为辩证法的大师，黑格尔的美学研究到处贯穿着辩证的方法。美和艺术是处在不断的辩证发展中的，只有遵循辩证法，方能认识美和艺术的规律，方能建立起科学的美学体系。黑格尔《美学》的方法论就是辩证法在科研方法领域中的具体应用。下面试从六个方面进行初步探讨。

纵横的比较

比较方法是辩证法的一种应用，其目的是揭示对象的矛盾与联系（异和同）以便具体地把握对象的特殊规律与一般规律。比较方法是近代科学研究中不可缺少的方法。马克思、恩格斯曾指出，象比较解剖学、比较植物学、比较语言学等新兴科学“正是由于比较和确定了被比较对象之间的差别而获得了巨大的成就，在这些科学中比较具有普遍意义”①。黑格尔的

①《德意志意识形态》第508页。

《美学》在艺术实践与理论方面都作了大量的比较研究，在比较方法的运用上给我们以一定的启示。

黑格尔运用比较方法的范围很广，基本特点是横纵交错。从横的方面看，他既作了跨民族、跨国家的平行比较，如对古巴比伦、埃及与印度象征型建筑的比较，对中国、印度、希腊罗马和希伯来、阿拉伯等不同民族史诗的比较；又作了同一民族、国家和同一时代的艺术家、艺术作品的比较，如对文艺复兴时期意大利画家乔托、玛煞契阿、斐厄梭勒、达·芬奇、提香、考列基俄、拉斐尔等人的比较，对黑格尔同时代的德国诗人歌德、席勒、克罗普斯托克等的比较；还作了同一时代不同文艺流派、思潮的比较，如对他那个时代歌德为代表的古典现实主义、法国古典主义、席勒的积极浪漫主义、史莱格尔等的消极浪漫主义以及某些作品中的自然主义苗子的比较。从纵的方面看，既有古今比较，如对英雄时代与近代文明时期的艺术情况的比较，古希腊戏剧与近代浪漫剧的比较；又有不同时期同一作者或同一类型、题材作品的比较，如对歌德和席勒早、晚期诗作的比较，对从荷马史诗、希腊悲剧和雕刻一直到彼屈拉克的商籁体诗、但丁的《神曲》、薄伽丘的小说所作的爱情描写的历史比较。在不少场合，黑格尔还把纵横两个方面的比较交织在一起，如在分论建筑、雕刻、绘画、音乐和诗五个艺术门类时，黑格尔有时对同一体裁的艺术在不同民族或不同时代的成就加以比较，有时则对同一民族中同一体裁或不同体裁的艺术作纵向或横向的综合比较。由此可见，黑格尔的比较方法在《美学》中得到广泛的应用。它打破了文艺学、美学研究中的民族、国家、地域、时代的界限，开始把艺术从全世界范围内加以总体的、历史的把握。美国比较文学学派代表人之一雷内·韦勒克指出："比较文学反对孤立研究国别文学史是一大功绩：它关于连贯一致的西方文学传统有无数互相关联的错

综复杂的关系交织为一体这一概念，显然是正确的”①。这一见解是合理的。用这一看法来衡量《美学》，可以发现黑格尔的比较研究有相当一部分与现代比较文学的要求相吻合。我认为，在这个意义上，黑格尔可以算现代比较文学、比较美学的奠基人之一。

从方法论角度看，《美学》中的比较研究大体有两类。一类是从比较中求异，发现比较对象之间的差别，找出它们各自的特点。如围绕性格描写问题，黑格尔做了两个比较。（一）希腊戏剧与莎士比亚剧作比。他指出，“在希腊人那里，起重要作用的不是主体性格而是情致或动作的实体性内容，这种定性明确的人物性格在他的动作情节范围之内也基本上没有发展，他在开场时是什么样的人，在收场时还是那样的人”，而莎剧人物“命运的发展并不仅取决于他个人的外在动作，而且同时也取决于一种内心变化，即人物性格本身在横冲直撞，失去自制，直至损伤困顿的发展”，如《麦克白》就表现了“他的心灵逐渐向野蛮的恶化过程”②。这个比较揭示了古希腊人与莎翁描写人物的三点区别：前者着重表现动作的实体性内容，后者主要写人物性格的主体性；前者主要写人物性格的外在方面，后者突出人物的内在心灵；前者人物性格表现为静态（不发展），后者则展示性格的动态（发展）。黑格尔指出，莎剧的人物性格塑造是有代表性的，“近代人物性格大半都如此”③。所以，这一比较实际上也揭示了古今人物塑造方法上的主要区别点，表现出古今人审美理想的发展。（二）莎剧人物与近代消极浪漫派的人物性格的比较。他举了德国作家克莱斯特与考茨布作品中“带有可怜相的人物性格”，这些人物“看起来顶高尚，伟大，卓越，而内心却是软弱下贱的”。他们甚至

① 《比较文学的危机》，《比较文学译文集》第22页。

②③ 《美学》第二卷第346—347页。

专写人物的性格分裂以及“催眠状态，梦游症和睡行病”。黑格尔说：“这些作家写出这些双重人格的、人格分裂的、内部失调的人物性格，就自以为在追踪莎士比亚。他们不知道自己和莎士比亚有天渊之别，因为莎士比亚的人物都是首尾融贯一致的，始终忠实于自己和自己的情欲的”，一切都是“凭自己的坚定的性格来决定的”①。统一与分裂、坚定与软弱、高尚与卑下，就是莎剧人物与消极浪漫派人物性格描写的主要区别。这一比较，又把近代人物性格塑造中的卓越成就与不健康倾向严格区分开来了。这一类比较重点在分析，目的是揭示不同对象的特性。

另一类比较是异中求同，主要是运用综合方法把不同对象加以比较，对它们的相似、相通、相同点进行科学的抽象和概括，以找出它们的共同、普遍的规律。如在论“各门艺术共同的发展过程”问题时，黑格尔将艺术作品(精神产品)同自然产品相比较，抽象出它们都“要经过开始、进展、完成和终结，要经过抽苗、开花和枯谢”的历程的共同规律，从而得出“每一门艺术都有它在艺术上达到了完满发展的繁荣期，前此有一个准备期，后此有一个衰落期”的科学结论。接着，黑格尔又从艺术史上象征型、古典型、浪漫型的大量实际材料出发，概括出艺术发展三个时期的共同风格，即“严峻的”、“理想的”和“愉快的”三种风格。他认为每一门艺术发展必然都经历这样三种艺术风格的演变。且不说这个结论的正确程度如何，仅从方法论上看，他是对各个时期各个艺术门类的艺术实践进行了大量的比较研究，才从中提炼出这样一个艺术风格发展“三段论”的观点来的。

无论同中求异还是异中求同，都是分析方法与综合方法的结合（虽然各有侧重），对于揭示美和艺术的特殊规律和普遍

① 《美学》第二卷第346—347页。

规律都起了重要作用。

从对立面的统一中把握对象

列宁说："统一物之分为两个部分以及对它的矛盾着的部分的认识，是辩证法的实质。"又说，"发展是对立面的统一"①。审美现象同世界上一切事物一样，都是对立面的统一（一分为二）。所以，要科学地认识美和艺术，也必须坚持从对立面的统一中把握对象的方法。黑格尔的《美学》在运用对立统一方法上，取得了很大的成就。

首先，黑格尔善于从审美现象的同一中发现和揭示其对立面，即内部的矛盾性，从而准确地把握不同层次的审美现象的本质特征。譬如艺术美作为一个完整的统一体，就不是抽象的同一，而是对立的同一。黑格尔从不同角度、不同层次揭示了艺术美的内在矛盾性。在总体构成上，黑格尔把艺术美分为理念内容与感性形式这两个对立方面，认为只有达到了这两个对立面的和谐统一，才是真正的美。就艺术美的具体显现——艺术形象而言，黑格尔认为是一般世界情况与具体情境、情境与情致、情致与个别人物、人物性格与情境等多重矛盾的有机统一，只有当这些对立面都达到了辩证统一，它们所实现的艺术形象才是美的。就艺术形象的中心——人物性格而言，黑格尔又揭示了性格的多样性、丰富性与主导性、坚定性的内在矛盾，只有达到了这两个对立面的统一，才能形成美的(理想的)性格塑造。对艺术美这些不同层次的"一分为二"或矛盾分析，深入地揭示了艺术美的不同层次和等级的内在本质。从同一中把握对立，还不仅在于找到审美现象的内部矛盾，更重要的是要对矛盾诸方面的特点、性质和地位进行具体分析，并揭示出何者为矛盾的主要方面，这样才能更深入地把握对象的本

① 《列宁全集》第三十八卷第407—408页。

质。譬如论及自然生命的美时，黑格尔不仅揭示了它的内部矛盾的两个方面，即内部与外部、心灵与肉体，精神与物质，而且进一步分析了这两个方面各自的特点，最后指出，内部、心灵、精神是矛盾的主要方面，心灵的观念性的统一是生命之美的根本，是把外在肉体统摄为有机整体的关键。再如论及性格的多样性与主导性的这两个矛盾方面时，黑格尔指出，理想的性格一方面应是"许多性格特征的充满生气的总和"，"而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品"①；另一方面要性格"有特殊性和个性"，就是说性格的丰富多样性中"应该有一个主要的方面作为统治的方面"②，性格的这种主导性就是矛盾的主导方面，是决定人物个性的主要因素。这种对矛盾的主要方面与次要方面的具体分析，是从同一中把握对立的更为深刻的一层意义。

其次，黑格尔又善于从审美现象的内在矛盾、对立中把握它们的同一性。黑格尔在《哲学史讲演录》中引述了赫拉克利特关于"谐和由对立面组成"，"音乐家的艺术是把差别结合起来"的说法，来说明他"从万物(对立的)生出一，从一生出万物"的对立统一观，并进而提出了"在一方中认识到另一方，认识到一方中包含着它的另方"的方法。列宁对这种从对立面中把握同一的方法非常肯定，指出："非常正确而且重要"③。《美学》在许多地方都贯彻了这个方法。例如古典型艺术这种艺术美的典范和顶峰，黑格尔认为是理念与显现、思想与形象、内容与形式、理性与感性、真与善、实体性与个体性等一系列对立面的和谐统一，是理念得到了充分的感性显现，而感性形象则完满地体现着理性内容的"同一"状态。思想创造出完全适合它的形象，而形象也充分包含着它所体现的思想，"一

①② 《美学》第一卷第302—303、304页。

③ 《列宁全集》第三十八卷第288页。

方中包含着它的另方”。再如论述悲剧美时，黑格尔从同一出发，揭开矛盾，指出悲剧性冲突的两个方面都是既合理又不合理，所以冲突是不可调和的。但他认为，悲剧的美不在冲突本身，而在冲突的扬弃，在克服了冲突双方片面性后永恒正义的实现，新的同一的达到。这同样反映了黑格尔注意从对立中掌握统一的美学研究方法。

对立面的同一的另一个含义是对立双方在一定条件下的相互转化。《美学》处处体现出对立面的辩证转化。“美是理念的感性显现”这一中心定义就是讲理性思想向感性形象的转化。黑格尔说过，对立的同一即“谐和”，“正是绝对的生成、变化”，“一切都是从一物向他物的转化”①。在这个意义上可以说，一部《美学》就是论美的生成、转化的专著。三卷《美学》分别从逻辑理论领域、历史领域和艺术门类范围，具体阐述了抽象的理念如何一步步通过特殊化、个别化、具体化而实现（转化）为艺术美的历程。又如论“动作与情节”时，黑格尔从“一般世界情况”出发，指出文艺表现一定时代思想文化总背景的必要性；但又认为这种抽象的普遍性还不适宜于艺术描绘，而要自身否定、分裂、转化为人物活动的具体“情境”。情境是一般世界情况的对立面，又是由一般世界情况转化而来的。而冲突的情境则能激发起人物的动作。这样，情境又向动作转化，而情境与发出动作的人物又是一对矛盾。《美学》的各章节都是描述理念发展的一系列具体矛盾运动的，因而全书充满了对立面的转化，使美和艺术的理论研究处于美学范畴的不断的流动之中。从对立中把握同一，能帮助人们对审美现象的内部矛盾的认识进一步深化。

从同一中揭示对立和从对立中把握同一，是对立统一方法的不可分割的两个方面。《美学》在研究方法上坚持了这两方

① 转引自《列宁全集》第三十八卷第288—289页。

面的统一，因而能辩证地、全面地、深入地在发展和联系中把握各级审美现象的本质和规律。这是应当充分肯定的。

经验概括与理性思考相结合

这个问题前面已作过论述，这里再作一简要概括和补充。

在黑格尔之前，欧洲美学研究主要有两大派，一派是英国经验派，注重用经验主义的方法来研究美学，重视个别的审美现象与感性经验的罗列或描述，而忽视普遍的概念与理性的思考；另一派是大陆理性派，注重用理性主义的方法来演绎美学理论，重视纯理性思考和概念的普遍性，而轻视对具体审美现象和感性经验的观察分析。黑格尔认为这两派的方法论都有片面性。单纯用经验方法来替美下定义往往只能停留在现象上，抓不住本质。所以，这种方法不能使美学成为真正的科学。对于经验论的局限性，恩格斯也作过类似的批评。他指出，使自然科学通往神秘主义的"不是自然哲学的过度理论化，而是蔑视一切理论、不相信一切思维的最肤浅的经验论"；"可是没有理论思维，就会连两件自然的事实也联系不起来，或者连二者之间所存在的联系都无法了解"，所以说单纯的经验论是"自然主义地、因而是不正确地思维的最确实的道路"①。可见，对单纯的经验方法的态度，恩格斯与黑格尔是一致的。作为理性主义者，黑格尔当然偏重于采用理性的方法，但他也不赞成完全脱离经验的单纯理性的方法。他认为，美学中单纯理性的方法"单就美进行思考，只谈些一般原则而不涉及艺术作品的特质"②，这种只从"美的理念"或"美本身"出发的"研究方式很容易变成一种抽象的形而上学"③。因此，黑格

① 《马克思恩格斯选集》第三卷第481—482页。

②③ 《美学》第一卷第18、27页。

尔主张将经验的方法与理性的方法统一起来。

《美学》就实践了经验与理性统一的方法。它虽然仍从理念出发，但并不囿于抽象理念的范围，而是在展开理念的矛盾运动过程中，吸附了大量艺术美的创造和鉴赏的经验性材料，使理性的演绎同经验的概括在理念感性显现的各个阶段和环节上交汇、凝聚起来。譬如理念在艺术分类系统中的感性显现历程是：从建筑→雕刻→绘画→音乐→诗这样一个序列，这是黑格尔运用理性方法，按照艺术发展是精神性日益超越物质性的方向推演出来的，他想以此来指明艺术发展的基本规律；但同时，这个发展序列又是对大量经验性的艺术分类法和各门艺术的特征进行经验性考察、比较和归纳的结果。所以，这个序列是理性方法和经验方法的共同产物。

"美是理念的感性显现"这个中心定义的提出，更充分显示了黑格尔统一这两种方法的努力。这个定义的出发点"美的理念"是他吸收柏拉图理念方法的结果，但他没有停留在抽象思考的领域，而是力图从理念自身中发展出它的对立面感性形象，并把美规定为单纯理念与单纯形象两个对立面的统一。这个规定却主要是从经验方法那儿吸收来的。他一方面批评了希尔特用经验方法把美定义为"特性"的片面性和不确定性，另一方面却也吸取了"特性"论把美的对象看成内容与形式结合的合理内核；他特别肯定和吸收了歌德关于"古人的最高原则是意蕴，而成功的艺术处理的最高成就就是美"的经验性定义①，并用理性方法加以改造，纳入自己的理念论体系之中。由此可见，黑格尔对自己辩证美学体系的基本构想正是建立在经验方法与理性方法的统一上。

这种方法的实质就是在美学研究中时时坚持把抽象概念的普遍性与具体事物的特殊性统一起来。普遍性与特殊性这对矛

① 《美学》第一卷第24页。

盾，是美学研究中最基本的对立范畴之一。所有重要的美学问题的解决，都离不开对这范畴（矛盾）的处理；而不同的处理，则往往反映出不同的研究方法。如柏拉图认为美是一种独立于具体事物以外的抽象普遍性——“美本身”或“理念”，现实世界的美只是“美本身”的反射和摹写。这就把普遍性（美的本质、美本身）与特殊性（美的具体事物）完全割裂开来了。所以黑格尔认为柏拉图的理念是“空洞无内容的”，他的纯理性方法是“抽象的方法”①。相反，纯经验方法则把美的特殊个体从普遍性中分离出来，只承认一个个具体事物的美与不美，否认有美的共同本质存在，这样，对什么是美的问题，“这个人抓住的是这一方面，那个人抓住的是那一方面”②，成了相对的、无客观标准的、更无规律可寻的东西了。只有经验与理性统一的方法，才能把普遍性与特殊性统一起来，才能找到揭开各种审美现象之迷的钥匙。黑格尔说，普遍理念只有显现为个别特殊事物才能存在，“因为只有具体的个别事物才是真实的和现实的，抽象的普遍性和特殊性却不是真实的和现实的”③。在经验与理念、特殊性与普遍性统一的方法指导下，黑格尔得出了抽象理念只有在充分的感性显现中才美；自然美只有当灵与肉在具体的有生命个体身上达到完满统一时才会出现；艺术美只有在实体性的普遍内容呈现为生气灌注的个别艺术形象时才能达到；一般世界情况只有具体化为情境才能进入艺术作品，情境只有在显示个别人物的性格时才发生作用，情致的普遍性只有成为活生生的个别人物的本质和支配力量时才能成为人物性格的核心，人物性格的普遍性只有以“一个完满有生气的人”④形式出现才是美的性格（理想的性格），等等辩证而深刻的结论。黑格尔对这一系列重要问题的论述，贯穿着对普遍性与特殊性关系的辩证处理，体现出理性与经验统一的方法的

①②③④《美学》第一卷第27、21、185、303页。

科学性，以及黑格尔对这种方法的娴熟运用。

系统整体的掌握

系统方法是二十世纪下半叶在现代自然科学有一系列重大突破的基础上形成的科学的方法论，是辩证法的应用、发展与深化，也是辩证方法与具体科学方法之间的中介和桥梁。系统方法的基本特点是在科研中把对象当成“系统”看待，注意从整体上把握对象，特别重视对对象（系统）内外部之间，各部分、各层次、各环节之间的有机联系和变化的揭示。

黑格尔虽然由于时代的限制未能明确提出系统论方法，但作为近代辩证法的奠基者，系统方法的基本思想与主要原则，在他那里已见雏形。《美学》的严整的科学性与系统性，在相当大程度上同黑格尔成功应用了系统方法有关。

整体性是系统方法的首要原则。系统论认为，一切事物都自成系统、自成整体。一个系统同构成它的各个部分(要素)的关系不是部分与部分相加的总和，而是各部分的有机统一，所以整体大于部分。因此，对任何系统都应着眼于整体把握。这一思想在黑格尔论自然生命美时首先得到阐述，黑格尔又把自然生命系统的整体性原则移植到艺术美系统，对各类艺术系统都从有机整体性上加以衡量和把握，无论雕刻、绘画、音乐，还是史诗、抒情诗、戏剧诗，他都提出了“整一性”的要求，认为只有当构成各门艺术系统的诸要素不是机械相加，而是结合为有生命的整体时，才是美的。如在评论古希腊艺术极盛时期的雕刻时，黑格尔称赞它们“在自由生动方面达到了最高峰”，之所以如此气韵生动，是由于“这种物质形式所表现的灵魂完全在于每一部分既以它的个别特殊的身份而独立存在，又通过最丰富的逐渐转变，不仅与此相邻的部分，而且与整体，都有紧密的呼应。因此，所造的形象在每一点上都见出生

命；……一切部分都各有自已的差异，独特性和优点，但是仍处在不息的流动中，只有靠整体才有生命，才有价值”①。这种整体性原则成为黑格尔评价各系统审美现象的一个重要尺度。

普遍联系和相互转化的原则是系统方法的另一重要方面，就是要求美学着重研究各个大小审美系统之间以及各系统内部诸要素之间的相互联系和转化，以此来达到对各级审美系统的总体认识。这是对立统一规律在研究方法上的深化和发展。《美学》在体系的构架上就体现了这一原则。美的理念作为第一层次的母系统，下面象宝塔式地展开了各个等级、层次的子系统。第二层次是自然美和艺术美两个子系统，同属于美的理念；自然美系统又分个别分立的物体的美、个别独立物体统摄于自在同一的美与自然生命的美三个第三层次子系统；自然生命的美下面又分有机物的美、植物的美、动物的美三个第四层次子系统；……第二层次的艺术美系统下边也分三种历史类型的子系统（第三层次），再下面是五种艺术门类的子系统（第四层次），就其中诗的系统而言，下面又分史诗、抒情诗、戏剧诗三个子系统（第五层次），戏剧诗下又分悲剧、喜剧、正剧三个子系统（第六层次）；等等。这样层层迭迭、环环相套的系统隶属关系表明，每一等级的各个系统的美都既有相对独立性，在美的理念的大系统中占有自己特定的地位；又互相联系，同上面的母系统与下面的子系统发生有机联系（从属与被从属、支配与被支配、原因与结果等多种关系）。不仅有这种纵向关系，还有同级各系统之间的横向关系和转化。从自然美到艺术美，从象征型艺术到古典型艺术再到浪漫型艺术，从史诗到抒情诗再到戏剧史，分别属于三个不同层次中同一等级的子系统，但它们都是理念感性显现的不同阶段和不同环节，都体

① 《美学》第二卷第137—138页。

现着精神性对物质、意义与形象这对矛盾的发展变化，都体现着精神性对物质性的不断突破与超越的趋势。这样，这些子系统又在横向上联成一体了。这种纵横交叉的网络式构架，充分说明，《美学》在运用普遍联系原则构成完整严密的美学系统方面取得了卓越的成就。

系统方法的又一重要原则就是有序性和动态描述方法。这是前两个原则的必然引伸。上述纵、横两个方向上系统间的联系和转化，实际上也就构成了系统发展的动态顺序。在《美学》中，描述各系统的演进的基本方式是：先叙述较高层次的横向发展，完成后再转向较低一级层次，再描述这一层次的横向发展，完成后再转向更低一级层次；余此类推。这样就把系统的纵横发展描述为一个由普遍到具体，由一般到特殊的演进过程。不仅如此，上述各级母、子系统的推演顺序还反映了黑格尔对美的形态由低级到高级、由简单到复杂的发展规律的简要概括。如自然美系统，从分立的无机物如矿石的美，到无生命而有中心的行星系统的美，到自然生命的美，自然生命从原初的有机物到植物再到动物，美日趋复杂、高级，动物美从低等动物到高等动物再到人体，就达到自然美的顶峰。艺术美系统也同样。可见《美学》对各级美的系统不仅是从发展上把握（动态原则），而且力图找到美的发展的具体规律、轨迹和线索，给我们提供一幅人类审美现象系统由低级到高级、由简单到复杂、由表面到深层的定向发展序列的图示(有序性原则)。

《美学》对系统方法的应用，把美学研究从现象的、局部的、零碎的、片面的，提高到本质的、整体的、系统的、全面的水平，使美学成为真正意义上的独立科学。

逻辑与历史的统一

逻辑与历史统一的思想在思想史上是黑格尔首先提出来

的。他的客观唯心主义体系把整个自然界、人类和思想发展的历史都看成是绝对理念外化的表现，从而把绝对理念运动的逻辑推演同历史的发展规律统一起来了，当然是头足倒置的统一。在逻辑学与哲学史研究中，他将这一原则具体化了，当他谈哲学史时，总是把历史上先后出现的有代表性的哲学家的主要观点同他逻辑学中按概念运动顺序先后出现的逻辑范畴对应起来；当他谈逻辑发展时，又总是从历史上先后交替的哲学家或哲学派别的主要观点中寻找对应的例证。他说："历史上的那些哲学体系的次序，与理念里的那些概念规定的逻辑推演的次序是相同的。"① 这是黑格尔的一个天才的发现。虽然他在具体运用逻辑与历史统一的方法时，常因适合唯心体系的需要而有牵强附会之处，但他的确抓住了人类思维、认识史与人类社会各个方面的历史发展在根本上相一致（同步）这样一个普遍规律。恩格斯说："历史从哪里开始，思想进程也应当从哪里开始，而思想进程的进一步发展不过是历史过程在抽象的、理论上前后一贯的形式上的反映"②，实际上就从唯物主义认识论角度肯定了黑格尔关于逻辑与历史统一的方法。

在《美学》中，黑格尔进一步运用和发展了逻辑与历史统一的方法，取得了丰硕的成果。主要体现在三个方面。

第一，把系统方法与历史方法结合起来考察美和艺术的生成、发展史。上面我们谈到了《美学》把美和艺术的发展看成一个由大小各级审美现象系统纵横交接而成的定向发展系统，并作出了相应的逻辑顺序的安排。这样一种逻辑范畴推演的次序揭示了美和艺术由低级向高级、由简单到复杂的发展轨迹。不仅如此，黑格尔还有意识地将这种系统结构同美和艺术在历史中的真实发展过程对应起来：一方面用历史方法检验、调

① 《哲学史讲演录》第一卷第34页。

② 《马克思恩格斯选集》第二卷第122页。

整、确定逻辑范畴的构成系统，用大量美和艺术的历史材料充实、丰富这个逻辑构架；另一方面，用系统方法筛选、清理美和艺术的历史材料，从中寻找出其由低到高的发展规律，从而把庞杂繁芜的美和艺术的历史现象纳入他那有序和动态的逻辑系统之中。《美学》第二、三卷关于艺术美系统的逻辑顺序，从象征型→古典型→浪漫型，从建筑→雕刻→绘画→音乐→诗，等等，既展示了理念发展由低到高、由物质性较强到精神性较强的基本规律，又概括地勾勒了一部世界艺术史的轮廓，即古代东方艺术→古希腊罗马艺术→近代艺术。而且建筑等五个艺术门类的更替，在黑格尔看来，也大体反映了各门艺术成熟与繁荣时期的历史脉络。这样逻辑系统与历史进步就得到了统一。

第二，用历史与逻辑统一的方法来指导艺术分类，赋予传统艺术分类法以新的光彩。传统的视听或时空等艺术分类法偏重于从艺术的传达媒介或表现方式对艺术进行平列的简单分类。《美学》却在传统分类法中注入了历史方法的血液。黑格尔独创的三种历史类型的大分类法，就使象征、古典、浪漫型艺术不仅因各自的规定性不同而处于同一层次的平列关系中，而且有着对立统一的辩证关系和先后生成的历史联系。古典型是对象征型的否定，浪漫型又是对古典型的否定，经过否定之否定，艺术就得到了进步。这种逻辑上的否定性关系使静止的平行分类法具有了运动发展的历史含蕴。黑格尔进一步又把这种逻辑的演进同历史上艺术发展各个重要阶段（东方、希腊、近代）对应起来，从而达到了逻辑与历史的统一。这种全新的分类方法我们姑称之为“历史分类法”，历史分类法还贯彻到五种艺术门类的划分及各门艺术系统的进一步划分中。如他认为史诗往往兴起于一个民族的早期（原始期），抒情诗则在一个民族主体觉醒后才会发达，戏剧诗则是一个民族成熟期的产

物，这样从史诗（客观性）→抒情诗（主体性）→戏剧诗（主客体统一）的诗的分类不仅具有辩证的否定性关系，而且有了历史上先后生成的现实内容。再如悲剧、喜剧、正剧，他也认为不仅是戏剧诗的平行分类，同样有着历史上先后生成和繁荣的顺序。这种历史分类法，使逻辑分类具有了历史的内涵，并且如果剔除偶然因素的话，也确实反映了艺术发展的许多本质真实。这是值得我们高度重视的。

第三，赋予一系列非历史的美学范畴和概念以历史内容，从而能更好地从历史发展中把握和阐述美和艺术的规律。譬如伦理实体性与主体性这一对范畴，本来不是历史的范畴，在黑格尔用来解释人物的情致和性格时，这一对范畴具有超越时空、代表永恒普遍客观理性内容或主观意志的意义。但当他在《历史哲学》、《法哲学》中论述这一对范畴时就往往赋予它们以具体历史内容了。如论希腊、罗马史时，黑格尔认为古希腊民主政体时期实体性占上风，苏格拉底代表主体性的觉醒和民主政体的腐化，而罗马帝国则主体性占了绝对统治，出现专制局面。《美学》也重复了这个看法，并相应地用来解释悲剧、喜剧先后诞生的原因：希腊悲剧体现实体性，是民主政体时期的产物；随着民主政体腐化，悲剧开始衰亡（以欧里庇德斯为代表），而嘲讽这种腐化的喜剧（以阿里斯托芬为代表）就应运而生了。黑格尔还进一步把实体性与主体性分别作为悲剧与喜剧两种艺术样式的本质规定性。这样，不仅实体性与主体性，而且悲剧与喜剧都从一般的美学范畴变成了历史的范畴。这是《美学》用来实现逻辑与历史统一的又一具体方法。

逻辑与历史统一的方法的广泛应用，使《美学》不仅成为一部泛论美学原理的专著，而且也成为一部艺术史专著，成为一部“历史美学”著作。《美学》之所以有巨大的历史感，其源盖出于此。

从抽象上升到具体

从抽象上升到具体的方法，既是人们把握具体事物的一种认识方法，又是进行科学研究的思维方法，还是科学地叙述研究成果、构成科学理论体系的重要方法之一。前述黑格尔美学范畴系统就渗透了这一方法。

所谓抽象，是指思维在反映客观对象时，把对象各个方面的特性和关系从统一体中孤立地抽取出来，暂时割断与其它特性和事物的普遍联系。这种抽象的规定性必然有相对的片面性和孤立性，对客观事物的反映必然比较简单、贫乏。所谓"具体"，则是指思维对客观事物全面、统一的把握，是许多抽象规定性的辩证统一，正如马克思所说，"具体之所以具体，因为它是许多规定的综合，因而是多样性的统一"①。只有从抽象进到了具体，思维才全面、正确地把握和揭示了对象的本质和关系，才科学地再现了对象内部的全部丰富性。

从抽象上升到具体的方法，是黑格尔第一个提出并运用于他的哲学体系的。虽然他把"抽象的规定在思维行程中导致具体的再现"的过程也当作精神派生客观事物的过程，因而被马克思批评为唯心的"幻觉"②，但作为思维的逻辑方法却是合理的，是同人们认识世界由浅入深、由简到繁、由此及彼的行程相吻合的。《美学》也成功地运用了这一方法来结构他的庞大的美学体系。系统方法、逻辑与历史统一的方法、抽象上升到具体的方法在根本上是相一致、相交叉的。如果说，系统方法、逻辑与历史统一的方法为《美学》提供了五脏和脉管系统的话，那么，抽象上升到具体的方法则为《美学》制造了骨骼系统，是前面两种方法得以完满实现的逻辑载体。

《美学》整个范畴系统的逻辑起点是美的理念。它既代表

①② 《马克思恩格斯选集》第二卷第103页。

第一层次美的系统，又在特定意义上是潜在的最早的美的“细胞”和“胚芽”，全部美的参天大树都是从中生发出来的。如果对“美的理念”作唯物主义的理解，则我们可以说，在人类从动物中刚刚分离出来时，人与现实的审美关系就开始萌芽，虽然还未从其他实用功利关系中独立分化出来。那个时候美对人还只是一种混沌迷朦的对象。这种状态，可以称为“美的理念”，它是全部美的历程的出发点。在这个意义上，“美的理念”不仅是美的母系统（派生一切子系统的源泉），也是美的历史的起点。就逻辑规定来说，“美的理念”又是最抽象的，它是一切审美现象的最简单和最一般的本质规定，却还没有任何具体规定性；它包含着美和艺术发展的一切矛盾的胚芽，却还处于一切矛盾尚未暴露的平板状态。所以黑格尔才把美的理念选为《美学》的第一个范畴。当然，这样也就同他的绝对观念自运动的唯心主义体系衔接起来、联成一体了。

《美学》从“美的理念”出发，它的范畴推演经历了漫长的途径，通过了一系列的“逻辑中介”。它的逻辑顺序是按以下三个原则排列的。（1）继起性的联系原则。即按美和艺术发展过程简单与复杂、低级与高级之间时间上先后继起的关系来排列。这实际上是逻辑与历史统一方法的体现。（2）从属性的联系原则，即按美和艺术系统各组成部分或构成因素之间的从属关系来推演的。这实际上是系统方法的体现。（3）全部逻辑范畴的推演是由一个个大大小小的否定之否定的三段式构成的。每一个“逻辑中介”与前、后的范畴都是对立统一关系，每一层次的范畴群又同上、下层次的范畴群有着对立统一关系。这是《美学》逻辑范畴的结构特点，也体现了从对立面统一中把握对象的方法。《美学》的全部逻辑顺序就是按这三个原则安排的，是这三个原则、三种方法的有机结合。如从美的理念→自然美→艺术美，反映了人与现实审美关系从萌芽→

对自然美的最初发现→艺术美的创造这样一个真实的继起性历程；又如自然美的演进过程与艺术美的实现过程已如前述，是由一系列母子系统从大范围到小范围、从全体到部分的宝塔式演进序列构成的，体现为一种从属关系；而无论继起还是从属，都是由一个个否定之否定的三段式构成，不独自然美对美的理念、艺术美对自然美是否定性关系，而且一般世界情况→情境→情致，画→乐→诗，史诗→抒情诗→戏剧诗，等等，也无不是否定之否定的关系。由于辩证的否定包含着肯定，所以，“美的理念”经历了漫长的逻辑演进和许许多多的否定之否定，不但没有丧失什么，反而变得越来越丰富了。每一个否定实质也是一个规定，一个把前此的规定联为一体的规定。所以，在《美学》范畴序列中，后一个范畴和中介总是比前一个范畴和中介内容更丰富、具体。如艺术美门类的范畴系统从建筑开始到诗，又到了诗中的戏剧诗，再到了戏剧诗中的喜剧，不但完成了艺术的分类，而且到达了艺术形式发展的顶点。这最后的范畴作为逻辑终点，既是美的理念的完全实现，又是艺术形式发展的前此一切规定的综合。总之，从“美的理念”一直到“喜剧”，“这个前进运动的特征就是：它从一些简单的规定开始，而在这些规定之后的规定性就愈来愈丰富，愈来愈具体。因为结果包含着自己的开端，而开端的运动用某种新的规定性丰富了它。……在继续规定的每一个阶段上，普遍的东西不断提高它以前的全部内容，它不仅没有因其辩证的前进运动而丧失了什么，丢下了什么，而且还带着一切收获物，使自己的内部不断丰富和充实起来”①。

由此可见，《美学》范畴的推演确实运用并体现了“从抽象上升到具体”的原则；而且，对立统一、系统论、逻辑与历

① 黑格尔：《逻辑学》（下），转引自《列宁全集》第三十八卷第249—250页。

史统一等方法全都通过从抽象上升到具体的美学范畴的演进而得到体现。在这个意义上，可以说，抽象上升到具体的方法是《美学》全部方法论的集合点。

上面我们简单考察了黑格尔《美学》方法论的六个主要之点。这些方法实质上都是辩证法的不同运用。辩证性就是这些方法的合理内核。但是，需要指出的是，在《美学》中所有这些方法都是在唯心的前提下被运用的，都被纳入“理念的感性显现”的美学体系的总构架中去了。黑格尔的错误是把现实的艺术创造和鉴赏、美和艺术的历史发展实际看成神秘而抽象的“美的理念”的外化和派生物，看成“美的理念”逻辑演进的例证。这就使这些合理的方法蒙上了一层荒谬、神秘的迷雾。我们的任务，就是拨开这层迷雾，恢复这些方法的合理性的本来面目，以作为我们建设马克思主义美学科学体系的借鉴。

二十一　黑格尔美学的内在矛盾和局限

黑格尔的《美学》虽说有以上许多优点和特点，但并不是尽善尽美的，而是充满着内在矛盾，有着严重的缺陷和局限的。这种内在矛盾并非局部的、表面的，而是全局性的，它深入到美学的各个方面、各个环节，渗透到所有重要的美学问题中。下面，我们先对这些内在矛盾的主要之点作一剖视。

唯心主义思想路线与现实主义美学倾向的矛盾

黑格尔的美学思想从总体上、从体系上说，唯心主义路线是贯彻得相当彻底的。就艺术美这个《美学》全书的主要课题而言，黑格尔的出发点不是具体的艺术作品或艺术形象，也不是作品所反映的历史和现实生活，更不是艺术家的具体创作活动或经验，而是神秘而万能的理念（或曰“理想”）。全部艺术美都是理念通过自身感性显现的矛盾运动而派生、流淌出来的。

在黑格尔那里，理念的感性显现有双重含义：一是指构成艺术作品的内容或艺术形象的形成，是理念从一般到特殊、从理性到感性、从思想到形象，逐步取得各种定性的产物；二是指理念通过艺术家的创造活动而转化为感性形象的过程，换句话说，黑格尔认为，从一般到特殊，从理性到感性，从思想到

形象，是与艺术家的创作过程相吻合的，或者说，就是艺术家创造活动的一般程序。他的具体思路是：理念首先否定自己的抽象性，从无定性的“天国”进入尘世，转化为一般世界情况，即一定时代和社会思想文化方面的总背景、总情况；然后一般世界情况又否定自己的一般性，而进入人物活动的具体情境，这种情境包含着矛盾冲突，既同一般世界情况相联系，又同人物动作相联系；这样，情境就过渡到人物性格，冲突的情境既诱发人物动作，又衬托人物性格，人物则发出动作与反动作，推动冲突情境的发展。理念从一般世界情况──→情境──→人物性格，就完成了向艺术形象的转化，实现了感性的显现。这是就艺术美诸要素的构成而言的。就艺术创造而言，黑格尔同样认为，艺术家酝酿、构思、创造形象的过程，是一般生发出特殊，理性发现感性，思想找寻形象的过程。

黑格尔这些看法的合理因素在于他强调了艺术作品中思想内容对感性形式的决定作用，突出了理性在艺术创作中的主导地位，注意了艺术作品揭示生活本质真实（理念）的重要性，指出了理性内容转化为生动具体的艺术形象的必要性。但是，这些合理见解完全被纳入了理念论的唯心公式。这个公式无论从本体论还是认识论角度看，都是彻底唯心主义的：艺术所表现的特定时代和社会环境中的特定人物性格，其一般本质居然先于这些具体生活内容而存在，并成为这些现实事物的“造物主”；艺术家的创造活动居然不是从活生生的感性事物出发，而是从某种抽象的思想出发，一步步演绎出具体生动的艺术形象来。这一条唯心主义思想路线同艺术作品形成和艺术家创造活动的实际过程恰好相反，因而是完全错误的。

然而，《美学》一书在许多方面又一再表现出一种鲜明的现实主义倾向，同它的唯心主义基本路线发生抵牾。在创作论方面，黑格尔一反抽象的“理想”（理念）说，明确提出，

"在艺术和诗里，从'理想'开始总是很靠不住的，因为艺术家创作所依靠的是生活的富裕，而不是抽象的普泛观念的富裕"①。这样，他把创造活动的起点从理念偷偷换成了现实生活。他一再强调，艺术创造"首先是掌握现实及其形象"、"把现实世界的丰富多采的图形印入心灵里"；"创造活动的首要条件"是"明确掌握现实世界中现实形象的资禀和兴趣"②。他把实际的艺术形象的形成和创造概括为这样的过程：首先广泛吸收现实事物的形象，然后艺术家要发挥理性思索对想象的指导作用，对现实中"本质的真实的东西还必须按照其全部广度与深度加以彻底体会"，但是这种思索不同于概念性的哲学思考，而是使"常醒的理解力"同"灌注生气的情感"结合起来，通过情感的活动，把艺术家主体"自我"同客观现实形象熔铸在一起，来完成艺术美的创造③。这样一个创作过程显然是从感性形象和现实事物出发，通过在理性指导下的形象思维(情感活动)，达到个别与一般、感性与理性、形象与思想客体与主体高度统一的艺术美(理想)。黑格尔对艺术美形成和艺术家创造过程的这种描述完全符合实际情况，在认识论上是唯物主义的，在美学上则是现实主义的。在鉴赏论方面，黑格尔提出了客观性、真实性、典型性、整体性等一系列现实主义的批评原则，并以此作为衡量、评论各个时代各种样式的艺术作品的主要尺度，对从古至今许多艺术家和艺术作品作出了卓越的现实主义的评价。我们发现，在《美学》中，当黑格尔致力于思辨性的逻辑演绎时，他的唯心主义理念论公式往往占支配地位，而一旦进入具体艺术家和艺术作品的批评分析时，现实主义的美学原则就不知不觉地占了上风。整部《美学》，这种唯心主义路线与现实主义倾向的矛盾贯穿始终，时隐时现、时起时伏。

①② 《美学》第一卷第357—358页。

③ 参阅《美学》第一卷第358—359页。

现实主义的美学倾向，从认识论角度看，是把现实生活作为艺术反映的起点和对象，把艺术的真实看成对现实生活的本质的揭示，因而属于唯物主义范畴。这说明，《美学》的思想路线的主导方面虽是唯心主义的，但也确实包含着一定的唯物主义因素。这两种截然对立思想的并存反映了黑格尔美学思想内在矛盾的一个重要方面。

虚假、强制的总体构架与充满现实感、历史感内容的矛盾

由于“绝对”唯心主义哲学体系的需要，黑格尔在《美学》中同在其他哲学著作中一样，把描述理念的自己运动作为主要的任务，不过侧重点不同，《美学》主要描述理念在艺术领域或感性形象阶段的发展变化。它以“理念的感性显现”说为中心思想，从总论艺术美的本质（逻辑范围）、纵论三种艺术的历史类型（历史范围）、分论艺术门类系统（现实范围）三个方面和层次，逐步深入地展开理念的矛盾运动，推演出一整套美学的范畴系统，建立起一个总体上虚假的、带有强制性的逻辑构架，而把大量显然来自现实和历史的经验性材料人为地镶嵌到这个理念自运动的总体构架上，以便证明，美和艺术的现实发展和历史进步，不过是理念的外化或“感性显现”的结果，“只是在世界出现以前已经在某个地方存在着的‘观念’的现实化的反映。这样，一切都被弄得头足倒置了，世界的现实联系完全被颠倒了”①。这样的总体构架不能不是一个虚假的“强制性的结构”②，“就是在细节上也有许多东西不能不是牵强的，造作的，虚构的，一句话，被歪曲的”③。恩格斯这个论断是完全正确的。

①③《马克思恩格斯全集》第二十卷第28页。

②《马克思恩格斯选集》第四卷第215页。

这种歪曲和虚构首先表现在把艺术美的构成和创造神秘化、唯心化。黑格尔正确地认为，只有当思想内容与艺术形式达到完满有机的统一时才有艺术美。但是构成艺术美的这两个最基本的对立因素来自何处呢？在唯物主义者看来，人类的社会生活是艺术美的内容和形式构成的唯一源泉，这是再清楚不过的事了。然而，黑格尔却把这唯一源泉归到神秘莫测的“理念”名下。他说，艺术美的理念“是化为符合现实的具体形象，而且与现实结合成为直接的妥贴的统一体的那种理念”①。就是说，艺术美的内容就是理念本身，艺术美的形式也是理念转化而来的，是理念的感性化、形象化。从内容决定形式、形式总是有内容的形式的观点看，黑格尔这个思想包含着辩证的合理成分，但是理念本身又是什么东西，为什么艺术美（乃至整个宇宙世界）一定出自这个无所不能的“神灵”呢？黑格尔却没有、也无法回答。再就艺术美的创造看，艺术美创造的主体是现实的人，是活生生的有血有肉的艺术家，甚至连极端主观唯心主义的唯我论者也不否认这一点。但是，黑格尔却把用形象思维来进行艺术创造的艺术家的头脑抽象化，用抽象的精神实体理念来取代艺术家的头脑，使理念成为艺术创造的真正主体，而把艺术家的现实创造活动降低为理念朝形象转化的一个中间环节，促成这种转化的最高主宰还是理念。他说，艺术家的创造活动就是“把绝对理性转化为现实形象”②。所以，艺术美形成和创造的现实的前进运动，“在黑格尔那里，只是概念的自己运动的翻版，而这种概念的自己运动是从来就有的、不知道在什么地方发生的，但无论如何是同任何能思维的人脑无关的。这种意识形态的颠倒是应该消除的”③。的确，用理念的感性显现来解释艺术美的构成和创造，是一种根本性

①② 《美学》第一卷第92、360页。

③ 《马克思恩格斯选集》第四卷第239页。

的颠倒和歪曲，一种荒谬的虚构。

其次，《美学》构架的强制性和虚假性还表现在"把历史（其全部和各个部分）看做观念的逐渐实现，而且当然始终只是哲学家本人所喜爱的那些观念的逐渐实现"①。就是说，《美学》在叙述艺术美的历史发展时，不是从大量艺术史的实际材料中概括、总结出艺术发展的基本规律，而是从外部把理念运动的虚构规律强制地输入艺术史的实际材料中；不是努力去"发现现实的联系"，而是把"达到这个绝对观念的坚定不移的意向"当成"历史事变中的内在联系"，用"理念感性显现"这种"臆造的人为的联系"，这种"新的神秘的天意来代替"艺术发展"现实的、尚未知道的联系"②。其结果，就造成黑格尔概述世界艺术史时一些重大的失误。他为了把艺术史表述为理念始而找不到合适的形象显现（象征型艺术），继而达到与形象的和谐统一（古典型艺术）、终于超越感性形象（浪漫型艺术）的过程，有时不得不削足适履，按照"体系"的需要随意剪裁、取舍、乃至篡改艺术史的实际。譬如他把古代东方艺术统统概括为象征型艺术就十分牵强；他认为崇高属于象征型艺术的独特范畴，但实际情况远非如此简单，古代许多东方艺术都包含着优美的特点；而且在论及东方艺术时对中国艺术竟然只字不提，也许他对于中国艺术一无所知，也许他觉得中国艺术仅用"象征"概括不够妥当，但无论如何这总是一大很大的疏忽。再如他把希腊艺术只看成古典型理想——美的典型，其实也是以偏概全，希腊悲剧就是以崇高、而不是以美取胜的，就是他所谓古典型艺术的代表希腊雕刻，同样也不是只有一种风格，除了维纳斯女神等优美的雕像外，不是还有青铜武士、《掷铁饼者》、《拉奥孔》群象等展现力的崇高和悲

① 《马克思恩格斯选集》第四卷第242页。

② 《马克思恩格斯选集》第四卷第242—243页。

壮美的杰作吗？至于他把古波斯、古印度、古埃及艺术看成“不自觉的象征艺术”的三个前后相承的发展阶段，就毫无历史根据，完全是按理念论的需要而任意设定的。又如，他把隐射语、谜语、格言、箴铭等很难看作艺术的东西都归入“自觉的象征”艺术阶段，以显示体系的完整与无所不包；而在论象征型艺术的隐喻、显喻、意象比喻时，他又把古代东方艺术暂时“忘记”了，大举西方其他历史类型的例子，如奥森史诗、莎士比亚戏剧、卡尔德隆的作品等等。这些西方浪漫型艺术何以突然进入古代东方象征型艺术的领地了呢？也许，这是黑格尔的疏忽，但究其根源，还是为了照顾体系的严整，不惜牺牲历史，古代东方例子觅不到，就求助于西方近代的材料。由此可见，无论在总体上还是在细节上，《美学》的强制性构架，都造成他的艺术史概述有许多生硬、勉强、虚假和违背史实的地方。

然而，这只是问题的一个方面。问题的另一方面是，《美学》对艺术历史和现实发展的评述在多数情况下又是符合实际的，那种充满历史感和现实感的精湛论述在《美学》各卷中俯拾皆是。诚如马克思、恩格斯所说，“黑格尔常常在思辨的叙述中作出把握住事物本身的、真实的叙述”①。理念感性显现的构架“形式尽管是那么抽象和唯心，他的思想发展却总是与世界历史的发展紧紧地平行着”，“实在的内容却到处渗透”②在《美学》中。

这种“实在的内容”、“真实的叙述”，最根本的表现在黑格尔把人类的艺术看成一个有内在规律可循的历史发展过程，而不象当时多数人那样，认为人类艺术只是一大批艺术家和艺术品的杂乱无章的堆积，或者把艺术史看成纯粹由少数天才灵

① 《马克思恩格斯选集》第二卷第76页。

② 《马克思恩格斯全集》第二卷第121页。

感突发所产生的艺术品按时间顺序的简单相加。这样，黑格尔就抓住了艺术发展的本质，就在根本之点上把握了艺术史的真实。用理念自己运动来解释艺术史固然失之荒谬，但若对理念论加以唯物主义改造，把一部人类艺术史看成思想内容（理念）与感性形式矛盾运动的历史，也即一定的内容决定和生成一定的形式，内容的发展突破旧形式的束缚而创造出新的与内容适合的形式，这样一个不断新陈代谢的过程（当然，这个思想内容归根结蒂是由人们的物质生产方式所规定并随着物质生产方式的发展而发展），我以为是抓住了艺术发展的内部规律的。现今，我们各种文学艺术史著作，在叙述艺术自身发展的规律方面，不是基本上还是沿袭了这一个思路吗？

在艺术史的具体叙述中，实在和真实的方面也还是主要的，尤其当黑格尔离开令人厌倦的思辨推理而集中分析艺术发展的情况时，更是如此。譬如，黑格尔对雕刻艺术三个发展阶段（埃及、希腊和罗马、基督教的雕刻）的叙述，对绘画艺术三个发展阶段（拜占庭绘画、意个利绘画、荷兰和德意志绘画）的特点的概括，就基本上符合艺术史实际①，虽然雕刻艺术发展的描述还未摆脱三种历史类型的框子，但绘画艺术发展的概括则突破了这个艺术发展的历史模式，完全按照历史实际予以经验性的描述。这同前边那种历史事实适应服从体系构架的情况恰好相反，是体系服从史实、构架尊重历史。再如，黑格尔概括的史诗——→抒情诗——→戏剧诗，悲剧——→喜剧——→正剧这样一种艺术门类的发展序列也基本上符合欧洲艺术史发展的先后次序。这样的例子是大量的。所以，《美学》对艺术史的概括，撇开其强制性构架，就其具体内容而言，是同艺术的实际发展“紧紧地平行着”的。

不但在对艺术过去历史的叙述上，而且在对当时艺术发展

① 参阅《美学》第三卷（上）第197—214、305—327页。

的现实动向的把握上，黑格尔也在相当大的程度上达到了真实的描述。如前所述，在“浪漫型艺术的终结”这一节中，黑格尔对歌德为代表的古典现实主义文艺和荷兰的写实派绘画从理论上作了充分肯定和辩护，并提出了艺术“要显示出当代精神现状”的要求①；而对当时还颇有市场的法国古典主义文艺进行了尖锐的批评和嘲笑，首次提出了“应该从历史和美学的观点”②开展文艺批评的科学尺度；又对当时风靡德国文坛的消极浪漫派文艺进行了深刻的清算，揭露了这种从“自我”出发的纯粹“主体性”创作思潮的非理性主义和消极、颓唐、怪诞的错误倾向③；甚至还对刚刚露头的自然主义创作倾向进行了批评。这表明，《美学》也同艺术的现实发展紧紧地平行着，其中不少看法是对艺术未来发展趋势的天才猜测。

《美学》中这种充满历史感、现实感、时代感的论述在篇幅上占了全书的大部分，它们的“实在内容”充填在理念论的唯心主义构架的各个层次、环节上，成为这部巨著的主要价值所在。这样，一方面是唯心的、强制性的结构，一方面是现实的、历史的内容；一方面要用史实验证、迎合、迁就体系，一方面又要使体系尊重、承认、符合史实，就不能不产生尖锐的内在矛盾。这种矛盾不仅是唯心主义体系与辩证方法的矛盾，而且也反映了黑格尔思想中唯心主义主导面与唯物主义因素的冲突。忽视这一点是不对的。从现在《美学》的内容和结构的安排，可以推想黑格尔力图调和唯物与唯心两个对立方面：体系必须与整个哲学相衔接、呼应，以理念运动来贯穿全书、树立逻辑构架是一开始就预定好的、不可动摇的意向；但接触了大量艺术史材料的黑格尔又不能不承认、并正视历史和现实，他必须从中寻找和发现艺术发展固有的内在规律，而不能凭空

①② 《美学》第二卷第381页。

③ 参阅《美学》第二卷第372—374页。

编造，这就使他又不得不倾向于经验性研究方法。为了调和这种矛盾，黑格尔就力图把对艺术史的经验性概括同理念运动的具体行程、同理念推演的逻辑顺序、范畴系统人为地统一起来，以便使理念感性显现的逻辑序列同艺术史的发展过程与内在规律相一致。遇有矛盾时，他首先保证体系的完整，有时甚至不惜牺牲历史事实与细节；但在体系基本成立的前提下，他还是尽量维护历史的真实面貌，有时在个别环节上甚至也能突破体系的强制结构。这就是《美学》的又一个重要的内在矛盾。

审美理想上崇古与厚今的矛盾

崇尚古典艺术特别是希腊艺术，是《美学》在审美理想上表现出的一大特色。无论在总论部分还是分论部分，黑格尔都一再强调古典型艺术是美的典范，是真正的艺术理想。他指出，“艺术理想的本质”就是内在理念因素与外在感性现实、思想与形象有机结合的“自由的和谐的整体”，并把这种基于理性与感性、思想与形象和谐统一的“那种和悦的静穆和福气，那种对自己的自足自乐情况的自欣赏，作为理想的基本特征而摆在最高峰”①。他认为这种“和悦的静穆”在“古代艺术形象里”体现得最充分②，如斐底阿斯的雕刻，把“所要表现的那种心灵性的基本意蕴”“通过外在现象的一切个别方面而完全体现出来，例如仪表，姿势，运动，面貌，四肢形状等等，无一不渗透这种意蕴”，从而达到“通体贯注的生气”，进入理想的、美的境界③。可见，在黑格尔心目中，古典艺术是美的典范，是理想的顶峰。他对所谓“和悦的静穆”的风格的崇尚，也反映出他的古典主义审美情趣。

在分论三种艺术的历史类型时，他的古典主义审美理想表露得更为突出。他说，“符合美的概念”的实际存在“只有在

①②③《美学》第一卷第201—202、202、221页。

古典型艺术里才出现”，只有古典型艺术才是符合艺术概念的“真正的艺术”[①]。而希腊艺术就是“古典理想的实现”，“古典美以及它在内容意蕴、材料和形式方面的无限广阔领域是分授给希腊民族的一份礼品”，这个民族“创造出一种具有最高度生命力的艺术”，“美的感觉，这种幸运的和谐所含的意义和精神，贯串在一切作品里”，使他们“攀登上美的高峰”，“艺术的希腊就变成了绝对精神的最高表现方式”[②]。在具体论述各种艺术门类时，黑格尔也时时显出对古典艺术的推崇。如对古建筑、雕刻、史诗、抒情诗、悲剧、喜剧等艺术样式，黑格尔的主要赞词还是落在希腊人头上。他说，希腊建筑往往能在诸形式“关系的和谐配合中就把单纯的符合目的性提高到美”[③]，使各种比例关系“都隐含着一种和谐”[④]。他认为，作为古典型艺术的代表性门类的雕刻，更是数希腊最高明，对雕刻的“这种完美造型的敏感是希腊人的天生的特长”[⑤]，因此，“在希腊随便哪一个城邦里都有成千上万的成林的各种各样的雕象”[⑥]。他又说，就史诗而言，也是希腊人“才初次把我们带到真正史诗的艺术世界”，荷马的《奥德赛》和《伊利亚特》的“叙述语调始终是民族的，真实的，就连个别部分也都熔铸得很完美，各自成为独立自足的整体”，“所以全部描述对我们还有极高的价值，博得我们欣赏和喜爱”[⑦]。就连以主体性为特征的希腊抒情诗，仍然保持着古典的美，保持着“古典型的个性”，即使“在表现内心生活时也还是尽可能地保持着古典艺术中造型艺术的类型”[⑧]。同样，“戏剧体诗的真正起源要在希腊去找。在希腊人中间，自由的主体性这一原则才有可能采取的古典艺术形式第一次获得奠定”[⑨]，希腊的悲剧

①② 《美学》第二卷第157、168—170页。

③④⑤⑥ 《美学》第三卷（上）第61、64、131、181页。

⑦⑧⑨ 《美学》第三卷（下）第174、231、298页。

和喜剧都是古典型戏剧，都具备古典美的因素，都合乎“理想”的要求。以上材料充分说明，黑格尔最崇尚的乃是以希腊艺术为代表的古典艺术，他审美理想的基本方面是放在过去，放在已经逝去的古代。崇尚古典是他主要的美学倾向。

崇古的审美理想不仅表现在《美学》中，而且在黑格尔的其他著作中也有所反映。《法哲学原理》把古今悲剧进行对比，认为现代悲剧如《罪过》的主人公——万恶流氓罪犯落得毁灭的公正下场“虽然是刑法上一个有兴趣的问题，但是我们这里所讨论的真正艺术对它丝毫不感觉兴趣”，就是说，现代悲剧缺乏真正的艺术美；而希腊悲剧中人物的冲突是既包含合理方面，又包含不义方面，冲突的结果是“真正伦理理念”克服了冲突双方的片面性后取得胜利，“正是这一点构成古代悲剧真实的、纯伦理的旨趣”①，也是希腊悲剧具有真正的伦理美、古典美的根源。《哲学史讲演录》则对喜剧之父阿里斯托芬的政治讽刺喜剧给予了高度的评价与赞扬，指出“他的一切都有非常深刻的理由，在他的诙谐中，是以深刻的严肃性为基础的”，“从他所有的剧本中，可以看出他是一个多么彻底深刻的爱国者，一个高尚卓越的真正的雅典公民”②。《历史哲学》更是把“希腊性格的中心”规定为“美的个性”，说“希腊‘精神’等于雕塑艺术家”③，所以，希腊艺术是美的典范。这种崇古倾向也不仅表现在他的后期著作中，而且贯穿他的一生，他的早期著作这种倾向更为强烈。《精神现象学》的“艺术宗教”实际上只讲了希腊艺术，在青年黑格尔看来，此前此后的艺术都不算真正的艺术。黑格尔后来明确承认自己颂扬希腊悲剧的论点，“我在《精神现象学》中业经详加论

---

① 参见《法哲学原理》第157页注。

② 参见《哲学史讲演录》第二卷第77页。

③ 参见《历史哲学》第284—285页。

述”①。可见，崇尚古典艺术，是黑格尔一生未变的美学信条。

与古典艺术相比，黑格尔对近代（浪漫型）艺术则批评较多，特别是对近代一些创作倾向、美学观点不健康的艺术更是大张鞑伐（如对德国消极浪漫派的“滑稽”说就作了严厉批评）。然而，值得注意的是，他并未反历史主义地一味崇古非今、厚古薄今，或者甚至主张艺术上的复古倒退。相反，他在许多场合自觉不自觉地颂扬近代艺术，甚至公开为浪漫型艺术的合法性、必然性辩护，为它寻找有力的美学根据。

黑格尔一方面强调，“古典型艺术是理想的符合本质的表现，是美的国度达到金瓯无缺的情况。没有什么比它更美，现在没有，将来也不会有”②；随着古典型艺术的解体，浪漫型艺术取而代之，于是精神重又从感性物质形式中挣脱出来，导致思想与形象的分裂，即“艺术主要因素的分裂”③，也就导致艺术本身的解体，所以，“浪漫型艺术虽然还属于艺术的领域，还保留艺术的形式，却是艺术超越了艺术本身”④，超越了理想和美本身。这实际上全盘否定了浪漫型艺术还有美，还有其独特的审美价值，从而散发出浓厚的崇古贬今的味道。但是，另一方面他又千方百计抬高浪漫型艺术的地位。他说，虽然古典美一去不复返了，“不过还有比这种精神在它的直接的感性形象里的美的显现还更高的艺术”，这就是精神与感性形象分离、重返精神世界（内心生活）的艺术类型——浪漫型艺术。在这种艺术中，精神“才享受到它的无限和自由”⑤。这样，浪漫型艺术虽然不如古典型艺术美，却比古典型艺术更高级。不仅如此，黑格尔还力图替浪漫型艺术发掘美的因素。他

① 《法哲学原理》第157页注。

②③⑤ 《美学》第二卷第274、175、274页。

④ 《美学》第一卷第101页。

从浪漫艺术精神性更强这一点出发，认为，“对于这个最后的艺术阶段来说，古典理想的美，亦即形象最适合于内容的美，就不是最后的（最高的）美了”，“现在的美却要变成精神的美”，“本身无限的精神的主体性的美”，相比之下，古典美倒“只能处于次要的地位”①。这个观点同他前面宣布现在、将来永远不会有美的论断显然是自相矛盾的，表现出他审美理想中厚今颂近这另一方面。有两个例子适足以说明这一点。

一个例子是，他把浪漫型艺术与希腊雕刻这种最典型的古典艺术相比较，发现“造型艺术中的神们的形象表现不出精神的运动和活动，精神并没有离开它的肉体的实际存在而返省它本身，没有通体渗透着自觉的内心生活”，“在外表方面这个缺陷表现于雕像上没有单纯灵魂的表现，即没有眼睛放出的光。美的雕刻中头等作品都是没有视觉的”；相反，“浪漫型艺术的神却是长着眼睛能见事物的，自己认识自己的，具有内在主体性的，把自己的内心生活展示给观众内心的”，而且它所表现的人及其周围世界是无限广阔的，内容极其丰富多彩的”②，这是希腊雕刻相形见拙的。另一个例子是对希腊古典戏剧与近代浪漫剧的比较。黑格尔指出，古典剧中突出伦理实体性的主宰作用，“主体性在动作情节中发挥的作用”则“比较有限”，因此，“希腊戏剧对内心状态和人物性格特征的详细描绘以及错综复杂的情节都不能充分发挥作用；戏剧的兴趣也不在个别人物的命运，不在个别特殊细节，而首先在于对不同的人生本质力量之间”③；相反，“近代诗的兴趣在于人物性格的伟大，这种人物凭他们的想象力或见识和才能，既提高到超出他们的情境和动作情节之上，又显出他们的全部真实的内心生活的丰富”④，因此，“我们在近代戏剧中所看到的不

①② 《美学》第二卷第275、278—279页。

③④ 《美学》第三卷（下）第298、299页。

是古代戏剧中那种简单的冲突，而是丰富多彩的人物性格，离奇的错综复杂的纠纷，令人迷惑的曲折情节，突如其来的偶然事故，这一切都有权到处发挥作用”①。在这种对比里，黑格尔毫不掩饰他对近代戏剧超越、发展了古代戏剧的许多新特色的由衷肯定。至于黑格尔对近代浪漫型艺术的优秀代表莎士比亚、歌德、席勒等人的创作成就的赞誉，对他们突破古典艺术框子作出的创新和贡献的颂扬，则在《美学》各卷中随处可见。这一切充分证明，在黑格尔的灵魂深处，那种承认、重视、肯定近代浪漫型艺术的发展观点，那种厚今薄古的美学思想正以强旺的势头悄然滋长着，不可避免地同他固有的崇古贬今的主导倾向发生了深刻的矛盾。这不仅是两种美学观点、两种审美理想的分歧，也反映出他思想中两种艺术情趣的冲突。

封闭式的逻辑结构与艺术无止境思想的矛盾

辩证法认为，世界上一切事物（包括自然界、人类社会和思维）都处在永恒的、绝对的运动发展之中，不存在什么绝对的终点。在辩证法面前，“不存在任何最终的、绝对的、神圣的东西；它指出所有一切事物的暂时性；在它面前，除了发生和消灭、无止境地由低级上升到高级的不断的发展过程，什么都不存在”②。这是黑格尔哲学的合理内核和精华所在。所以，恩格斯指出，“黑格尔哲学的真实意义和革命性质正是在于它永远结束了以为人的思维和行动的一切结果具有最终性质的看法”，“这不仅在哲学认识的领域中是如此，就是在任何其他的认识领域中以及在实践行动的领域中也是如此”③。据此，

① 《美学》第三卷（下）第300页。

②③ 《马克思恩格斯选集》第四卷第213、212页。

艺术作为对世界的一种特殊的认识方式，本身又是一种实践活动，是人对世界的“实践—精神的”掌握①。在人类存在的条件下，也不具有最终性质，就是说，艺术发展是无止境的。同样，作为对艺术的哲学探讨的美学科学，从根本上说，也不应当有最终性质，也不应宣布对艺术的认识已全部完成，达到艺术领域的绝对真理。

然而，黑格尔的悲剧恰恰在于他的唯心主义体系要求他在哲学认识和其他一切认识领域与实践领域中都把所谓的绝对精神运动的终结当做认识和实践的真正终点，这样就必然同辩证法、同现实和历史发生“不可救药的内在矛盾”，即“包罗万象的最终完成的关于自然和历史的认识的体系”与“辩证思维的基本规律相矛盾”②。在美学中，他把艺术发展的浪漫型阶段、诗（戏剧诗）的阶段看作艺术发展的终点，接下去，人类更高的意识形式宗教就要取而代之了。在黑格尔看来，“一切艺术的目的都在于把永恒的神性和绝对真理显现于现实世界的现象和形状”，但是艺术发展到浪漫型艺术的戏剧阶段，特别是喜剧阶段，就要“把精神和物质的同一割裂开来了，于是要外现于现实世界的绝对真理就无法外现了”，这样，“喜剧就马上导致一般艺术的解体”③。这种“艺术解体”论就是他认为艺术发展有终点的明证。这同艺术发展无止境的辩证观点自然是针锋相对的。

由此可见，黑格尔整个哲学体系，无论从总体上看，还是从各个学科领域看，实质上都把按辩证法要求应是开放性的理论体系硬压入有终极性的封闭式体系中。这种封闭式的逻辑结构在哲学上体现为宣布绝对真理的达到，在美学上表现为作出

① 《马克思恩格斯选集》第二卷第104页。

② 《马克思恩格斯全集》第二十卷第28页。

③ 《美学》第三卷（下）第334页。

"艺术解体"的武断。

应当指出，"艺术解体"论的提出主要出于黑格尔构建"理念显视"的唯心主义封闭体系的需要，这无疑是反辩证法的。但此论亦非纯属荒谬无稽之谈。一是多少有一些现实、历史的依据。在黑格尔那个时代，随着法国大革命的失败，文化艺术也一度出现短暂的低落。除了歌德、席勒少数几个大家之外，艺术上很少生气，古典主义虽还有一定市场，但已属穷途没落、气息奄奄了；狂飙突进的积极浪漫主义运动的势头已过，消极浪漫派的复古（回到中世纪）、颓唐、感伤、反理性的不健康作品反倒风行一时；近代批判现实主义和浪漫主义的高潮还在酝酿之中。出于对艺术现状的不满和失望，黑格尔说："希腊艺术的辉煌时代以及中世纪晚期的黄金时代都已一去不复返了"，"偏重理智的文化"的"现时代的一般情况是不利于艺术的"，"就它的最高职能来说，艺术对于我们现代人已是过去的事了"①。二是就辩证法的根本精神而言，任何事物都有其新陈代谢过程，都有其产生与消亡、上升与下降的过程，就连人类历史，如恩格斯所说，也"不仅有上升的过程，而且也有下降的过程"②，何况作为人类历史一个方面的艺术了。艺术既有其起源与发展，亦必有其衰亡与解体。在这个意义上，"艺术解体"论自有其合理之处；但是，也如同恩格斯所说，"无论如何，我们现在距离社会历史开始下降的转折点还相当远"③，我们距离人类艺术开始下降的转折点也至少还有亿万斯年，把遥远的未来的"艺术解体"提前到现代，这是黑格尔判断的错误。

黑格尔尽管对未来艺术的发展抱有某种忧虑，但纵观全部《美学》，他对艺术前景的展望基本上还是乐观主义的。这不仅

---

①《美学》第一卷第14—15页。

②③《马克思恩格斯选集》第四卷第213页。

表现在他把近代浪漫型艺术看得比古典艺术更高，并在事实上对大量近代优秀艺术家、艺术作品作充分的赞扬；也不仅表现在他对同时代一些现实主义作品的艺术性和审美价值的辩护；对新兴浪漫艺术突破古典主义陈规的欢呼；也不仅表现在他对当时尚处于孩提时期的“近代市民阶级的史诗”——小说艺术取代史诗的历史趋势的敏锐把握，对小说适于表现现代生活的特性的及时肯定；而且还表现在他对艺术发展无止境的规律作了极为清晰的理论表述。他说，要完成人类艺术之宫的建造，“世界史还要经过成千成万年的演进”①。显而易见，艺术“成千成万年的”未来的历史演进，同以“艺术解体”为逻辑终点的《美学》体系的封闭式结构又“包含着不可救药的内在矛盾”，即逻辑与历史的矛盾。虽然黑格尔在构筑体系时竭尽全力要把这二者统一起来，但逻辑体系的封闭性与艺术历史的无止境，从一开始就决定了黑格尔美学必然摆脱不了这个同时体现黑格尔伟大与平庸两个方面的内在矛盾。

“理念显现”说与萌芽中的实践美学观点的矛盾

《美学》从头至尾把“美是理念的感性显现”作为体系的核心，以此来解释美的本质、美的艺术的创造、美和艺术的发展等重大问题。黑格尔有时把理念自身外化、显现为感性的自然美或艺术形象这种情况也叫做理念的“工作”或“劳动”。这种观点虽然也包含着把美和艺术看成实践产物的合理猜测，但在总体上是错误的、荒谬的。因为在这里，实践的主体、美和艺术的创造者不是现实的人，而是神秘万能的精神实体——理念。所以，理念的感性显现只是一种“抽象的精神劳动”，抽象的精神实践，其实质在于把人的本质抽象化、理念化，现实

① 《美学》第一卷第114页。

的主体"人被看成非对象的、唯灵论的存在物"①。这样做，当然不可能真正找到揭开美学之谜的道路。

但是，在《美学》中，黑格尔有时突破了这种唯心主义的实践观，而从现实的人的实践活动出发来探寻美和艺术生成的秘密。他指出，人通过认识与实践两种方式来获得对自己的意识，特别是"通过实践的活动来达到为自己（认识自己）"。他认为，人通过实践认识自己的"需要贯串在各种各样的现象里，一直到艺术作品里的那种样式的外在事物中进行自我创造（或创造自己）"②。就是说，艺术美本质上是人的实践活动的产物，人对客观世界的审美关系的形成是实践冲动的结果。他还把这种实践冲动提升为"人的自由理性"③。应当承认，这些观点是黑格尔思想中唯物主义实践观的萌芽。首先，他打破了理念论的唯心公式，把实践主体从抽象的超自然的理念移置到有"自然存在"的实在的人身上；其次，他把理念的感性显现这种特殊意义上的"创造"活动变为人自觉地通过"改变外在事物"的物质劳动或感性活动。这样就把抽象理念的精神劳动还原为现实人的物质活动。这是黑格尔实践观点的一大发展。他用这样一种唯物的实践观点来说明艺术和美的本质、起源，虽然语焉不详，却是他美学思想中一个革命性的突破。马克思就是沿着这个正确的方向前进，为我们找到了一条科学地解决美学基本问题的道路。

更为可贵的是，黑格尔还把这种新的实践观尝试着运用到美和艺术的生成、发展史的研究中。如对牧歌时代、英雄时代、文明时代三种不同世界情况的分析比较，就贯穿着唯物主义实践观的应用。他认为，牧歌时代人不劳动，从自然界现成地获取自己所需要的一切，这不利于人发展包括艺术创造和审

① 《1844年经济学-哲学手稿》第117页。

②③ 《美学》第一卷第39—40页。

美的能力；英雄时代人的劳动未异化，分工未发展，人们可直观和享受自己劳动的产品，因此，“到处都可见出新发明所产生的最初欢乐，占领事物的新鲜感觉和欣赏事物的胜利感觉”，这就导致人们“开始有比较高深的旨趣”①——审美和创美；文明时代，分工的发展和劳动的异化，导致人与自己产品的分离，人的劳动的抽象化，和阶级分化的加剧，这对于美和艺术的发展，对于人的审美能力的发展“也有许多障碍”②。黑格尔从人们在不同时代的物质劳动方式（实践方式）入手，来探讨美和艺术的生成、发展，来研究最适合美和艺术生长的社会环境、时代条件，这就使他的实践观不仅具有一般唯物主义（认识论）的因素，而且具有了某些历史唯物主义的因素了。如果说，在《逻辑学》中这种天才思想是以极其晦涩抽象形式表现出来的说，那么在《美学》中，这种思想是以比较明白直率的语言得到表述的。

可惜的是，这种唯物主义的实践观点在《美学》中还只是凤毛麟角，只是在个别场合，一、二个重要问题上被偶然地应用和发挥，并未成为全书的基本思想和线索。统帅和贯串全书的主旨仍然是“理念的感性显现”说，仍然是这种唯心而神秘的抽象精神劳动占据了艺术和美的创造者的宝座。很明显，这样两种思想是截然对立的。

普遍人性论与历史发展观的矛盾

如前所述，黑格尔青年时期是一个激进的人道主义者，晚年则变成一个隐蔽的人道主义者。但人道主义的信念终生未动摇。人道主义的主要思想基础是普遍的人性论。在《美学》中，普遍人性论是黑格尔广泛应用的一个法宝。他认为，艺术

①② 《美学》第一卷第332—333、331页。

的要务就是表现普遍人性，表现“人的旨趣和精神价值”①，“揭示心灵和意志的较高远的旨趣，本身是人道的有力量的东西”②。

艺术为什么要表现这种普遍的人性呢？黑格尔回答是，描写普遍人性能使艺术获得永恒不朽的生命力与价值。因为历史与现实中的一切人、事、物都是暂时的、易逝的，只有普遍人性是人类共同的特性，是万古长存、永恒不变的。如果只着眼于描写种种易逝的外在事件、现象和个别人物的瞬间情绪和特殊性格。而不注意揭示普遍人性，那么艺术品亦必然很快事过境迁、被人遗忘。只有努力揭示普遍人性，艺术才能世世代代持续地发生影响。因为“这种作品的长存的基础却是心灵中人类所共有的东西，是真正长存而且有力量的东西，不会不发生效果的”③。根据这个观点，黑格尔解释了许多古代民族的作品至今仍对各民族有巨大感染力的现象。他说，世界各民族在历史发展中形成许多复杂的差别，“但是作为共同因素而贯串在这些差别之中的毕竟一方面有共同的人性，另一方面有艺术性，所以这民族和这一时代的诗对于其他民族和其他时代还是同样可理解，可欣赏的。”如希腊诗至今对人们具有巨大吸引力，就“因为在希腊诗里，纯粹的有关人性的东西无论在内容上还是在艺术形式上，都达到最完美的展现”④，古代印度诗亦然。又如莎士比亚的戏剧，之所以“听众日益增广，因为它们尽管具有民族的特点，其中占很大优势的却是普遍人类的旨趣”，由此黑格尔得出结论：“一般说来，一部戏剧作品如果所写的愈不是具有实体性的人类旨趣”，而只是特殊时代、特殊人物的性格，“那么，不管它有多少其它优点，它也就愈易

① 《美学》第一卷第37页。

②③ 《美学》第一卷第354页。

④ 《美学》第三卷（下）第27页。

消逝”①。这里，黑格尔实际上把写不写普遍人性作为衡量艺术有无永恒价值的主要尺度了。

艺术如何来表现这种普遍人性呢？表现普遍人性同理念的感性显现又如何统一起来呢？为解决这个问题，黑格尔提出了“伦理实体”说和“情致”说，作为普遍人性论与理念论的联结点和桥梁。伦理实体，就是在伦理和艺术领域的理念，就是进入人类生活的普遍、合理的伦理精神。实质上也就是人类的理性或普遍人性。在艺术中，普遍人性的内容不能停留在抽象的伦理实体阶段，而需要特殊化、具体化，要进入个别人物的性格和动作之中，才能推进艺术形象的构成。于是，黑格尔就提出了“情致”说。所谓情致(志)，是“存在于人的自我中而充塞渗透到全部心情的那种基本的理性的内容（意蕴）”，也就是渗透到具体、个别的人物意志和情感中化为支配人物行动的普遍人性。普遍人性化为情致，就成为“艺术的真正中心和适当领域”，“在艺术里感动的应该只是本身真实的情致”②。就这样，黑格尔把理念感性化为艺术形象的过程解释为伦理实体（普遍人性）转化为情致的过程，达到了理念论与普遍人性论的统一；同时，也达到了把普遍人性输入艺术、使之成为艺术表现的中心的目的。总之，普遍人性论是黑格尔艺术美论的一根理论支柱，其重要性决不可忽视。

但是普遍人性论在根本上又是同黑格尔的历史主义美学观点相矛盾的。首先，就艺术作品而言，黑格尔认为“每种艺术作品都属于它的时代和它的民族，各有特殊环境，依存于特殊的历史的和其它的观念和目的”③，这种特殊的观念当然是历史的、具体的、暂时的、不断变化的，不象普遍人性那样永恒、那样抽象。既然每种艺术作品都不能超时代超民族，都受

① 《美学》第三卷（下）第264页。

②③ 《美学》第一卷第296—297、19页。

具体历史环境的制约，它又怎么能表现普遍人性呢？其次，就艺术作品的内容而言，黑格尔认为必然受每个特定时代的世界观即时代精神的制约。正是各个不同时代的世界观哺育出象征、古典、浪漫三种不同历史类型的艺术，给每一类型的艺术注入这个时代世界观的特定内容。他说，“这些世界观形成了宗教以及各民族和各时代的实体性的精神，它们不仅渗透到艺术里，而且也渗透到当时现实生活的各个领域里”①。艺术既然要把浸润着这些特定时代世界观的生活内容形象地表现出来，就不能不突破“普遍人性”的框子，就不能不将普遍人性的内容时代化、民族化、具体化，赋予其特定的历史内容。第三，就艺术家而言，他也跳不出时代和历史的限制。黑格尔说，“艺术的基础”不仅包括意义与形象的统一，“也包括艺术家的主体性和他的内容意义与作品的统一”②，即主客体的统一。而艺术家总是生活在特定的时代和社会环境中的，他“在各种活动中”，包括在艺术活动中，“都是他那个时代的儿子，他有一个任务要把当时的基本内容意义及其必有的形象制造出来”③，他自己的受制于特定时代的主观思想感情在熔铸进艺术品时也必然给艺术打上时代的、个人的印记。因此，无论艺术家主观上如何想只表现普遍人性，他实际上永远做不到这一点。第四，就艺术形象的构成而言，仅由伦理实体（普遍人性）转化为“情致”还远远不够。情致作为人物性格的核心只代表人物形象这一方面，完整的艺术形象还需要设置环绕人物并促使人物活动的“一般世界情况”和具体“情境”。一般世界情况是指一定时代总的思想、文化、精神的背景，情境则是一般世界情况的具体化，是围绕人物活动的具体环境。黑格尔认为，一方面，情致支配人物的活动，人物活动促使环境变

①②③《美学》第二卷第375、374、375页。

化；另一方面，一般世界情况和情境规定着情致的内容，推动情致和性格的发展变化。既然情致受制于环境，随一般世界情况和情境的发展而发展，那就必然同普遍人性的支配相矛盾。人物情致和性格究竟由变化着的时代、历史环境所决定，还是由永恒不变的普遍理性和人性来主宰？黑格尔的艺术形象理论实质上处在一种两难的矛盾境地。

一句话，人道主义理想使黑格尔执着地奉行普遍人性论，而历史发展的辩证思想则要求他断然抛弃普遍人性的空洞议论，具体地历史地说明美和艺术的发展规律，这就给《美学》带来了又一个不可调和的内在矛盾。

上面六方面就是黑格尔美学思想中六个主要的矛盾。

《美学》中暴露出来的矛盾当然还不止这些，如在对艺术美与自然美关系问题的认识上，对精神性与物质性、主体性与实体性等关系的处理上，都存在矛盾；又如对美的客观性的强调与对美为主体人而存在的观点也有矛盾；再如艺术分类中的历史主义观点与吸收传统分类法之间也存在矛盾；如此等等。但是，这些矛盾，要么在全书中不属于带全局性的根本性的矛盾，要么只是黑格尔美学思想中一些外在的、表面的矛盾，并不反映其美学思想的主要特点，因此，不再一一列举。

上述六大矛盾是黑格尔美学思想中带有全局性、根本性的矛盾，每一对矛盾都不只表现在个别章节或少数词句、提法上，而是贯串、渗透于全书各部分；它们不只表现出黑格尔对某些具体美学问题的认识举止不定，而是集中反映出他对一系列重大的、基本的美学问题的见解犹疑、摇摆；它们也不只是涉及黑格尔的审美观和艺术观，而是同他对整个世界、社会、人生的看法密切相关，同他的世界观、历史观、政治观、伦理观、人生观以及哲学方法论上的矛盾息息相通。这六大矛盾也不是互不相关、彼此独立的，而是相互渗透、交叉、重迭、影

响，紧密关联的。譬如说，唯心主义路线与现实主义倾向的矛盾、理念论构架与现实性内容的矛盾、“显现”说与实践观的矛盾，在根本上都是唯心主义美学体系同唯物主义美学思想的矛盾，是这种矛盾的不同表现，另外三对矛盾则更多地反映了黑格尔体系的形而上学残余与辩证方法的矛盾。在这两组矛盾之间，也互相渗透联结，如理念说与有历史感的现实内容的矛盾、封闭式结构与艺术无止境思想的矛盾、崇古与厚今的矛盾、人性论与发展观的矛盾，就都交织着唯心与唯物、辩证法与形而上学的矛盾。可以说，这些矛盾在《美学》中都是互相决定、牵一发而动全身的。所以说这些矛盾是黑格尔美学思想内在的、必然的矛盾。相比之下，《美学》中有些比较明显的矛盾，如艺术分类和历史分期上存在的自相矛盾（按精神性强弱和历史上发生的先后顺序进行艺术分类，有时与历史事实不符；把不同艺术样式分属于特定的历史类型，又称这些艺术样式本身亦有三种历史的类型的发展过程，存在逻辑上的混乱；等等），倒是比较外在的矛盾，亦不一定直接反映出黑格尔哲学、美学思想的根本矛盾。

那么，黑格尔美学思想的根本性矛盾是什么呢？换句话说，上述六大矛盾的性质究竟是什么呢？我以为，主要是唯心主义体系同唯物主义（包括历史唯物主义）因素、形而上学方法同辩证方法（包括历史辩证法）的矛盾。关于“体系与方法的矛盾”，人们以往说得比较多，但是往往只从体系的唯心主义性质与方法的辩证性质的矛盾上着眼。其实，这种看法并不全面。哲学史上，辩证法同唯心主义、唯物主义结合两种情况都有，同唯心主义结合的情况更多一些。可以说唯心主义与辩证法并非天然对立的。黑格尔体系与方法的矛盾，主要还是体系的终极性（即形而上学特征）同辩证方法的矛盾。前述“艺术解体”论，就集中反映了这方面的矛盾。但对于唯心与唯物的矛

盾，人们谈得更少。事实上这在《美学》中是客观存在。列宁关于《逻辑学》“这部最唯心的著作中，唯心主义最少，唯物主义最多”的评价，基本上适用于《美学》，不过《美学》与《逻辑学》相比，就不算是“最唯心”了，而唯物主义则可能比后者更多，特别是历史唯物主义因素非常明显。不能因为黑格尔是绝对唯心主义者，而否定他思想中有唯物主义、特别是历史唯物主义的因素存在，也不能否定这种唯物主义因素在他思想链条的某个环节（如美学）上表露得比较充分，从而突出地显示出与他唯心主义美学体系的内在矛盾。当然，我们也不能对黑格尔美学的唯物主义因素估价过高，无论这种因素多么多，也只是他思想中的萌芽，在《美学》中也只占次要地位，决定他美学体系的基本性质的还是唯心主义理念显现论。

无疑，黑格尔美学的合理内核是他在美学基本问题和艺术史探讨中对辩证法的成功运用。六大矛盾中每一对矛盾的合理方面几乎都同他的辩证方法分不开。如艺术无止境思想、艺术随时代发展而发展的观点、历史感和现实感等都渗透溶贯了辩证精神。就是象现实主义美学倾向和实践观点等明显属于唯物主义因素的内容也贯串着辩证方法。现实主义倾向就包含着他对生活与艺术、现象真实与本质真实、自然美与艺术美、主体与客体、个性与共性、真实性与典型性等一系列关系的辩证认识与处理；提出实践观点的美学则包含着他对主客体审美关系建立和形成的辩证认识，显示出他对主体能动作用的重视和宏伟博大的历史感。但是，在《美学》中，辩证思想并未贯彻到底，如普遍人性论、崇古的倾向、艺术解体论等都暴露出形而上学的缺陷。这种辩证法的不彻底性，归根到底是由他那绝对、武断、强制、教条的体系造成的，是由体系的形而上学特征决定的。正如恩格斯所说，“黑格尔体系的全部教条内容”“同他

那消除一切教条东西的辩证方法是矛盾的"[1]。正是理念的强制性、逻辑结构的封闭性，阻碍和窒息了他的许多辩证观点的阐发，并把微弱的历史唯物主义幼芽压在厚厚的唯心主义土层中。

黑格尔美学思想之所以充满深刻的内在矛盾，除了取决于他的哲学体系中唯心与唯物、形而上学与辩证方法的深刻矛盾外，也同他的政治、伦理、社会、经济、法律等各方面的观点的内在矛盾有关，还同他一生深受近代古典主义、浪漫主义和古典现实主义等重大文艺思潮的交替影响有关。当然，最根本的，是由他所处的那个时代、他所从属的那个阶级的立场、观点所决定的。作为德国资产阶级形成和上升时期的杰出思想代表，他提出并推广辩证法为资产阶级的进攻和变革寻找理论武器；但由于德国封建势力的强大和资产阶级的先天软弱，又使黑格尔不能不用保守和教条的唯心主义体系来磨平唯物主义和辩证法的革命锋芒，寻求与封建势力的妥协。德国资产阶级的两重性决定了黑格尔哲学的基本面貌，也决定了他的美学的基本面貌。这种哲学、美学的内在矛盾不独黑格尔有，康德、费希特、谢林、席勒等也都有，它可以说是一种"时代病"。这适足以从一个侧面反映出黑格尔美学内在矛盾乃是时代、阶级的局限所造成，乃是一种必然的、深刻的历史现象。

---

① 《马克思恩格斯选集》第四卷第214页。

二十二　黑格尔美学的历史地位

恩格斯明确指出，黑格尔在包括美学在内的“每一个领域中都起了划时代的作用”①。这可以视为关于黑格尔美学历史地位的最科学、最权威的经典性概括。事实正是这样。在长达两千多年的西方美学史中，黑格尔是个承上启下的关键人物。往前追溯，黑格尔美学集古希腊美学以下一切优秀美学思想之大成；并在康德的美学终点处继续前进，独辟蹊径，攀上了德国古典美学的顶峰；朝后推移，我们可以发现，黑格尔美学开拓了美学研究的一个新纪元，它不仅对马克思主义美学具有深刻启示，而且对十九世纪以来各种倾向、各种流派的美学思潮发生过，并在继续发生着广泛而深远的影响。不久前，美国美学家G·谢皮茹(Gary Shapiro)公正地说道：“黑格尔的艺术哲学可能是许多以它为起点和范例的美学著作中最丰富全面、最不朽、在哲学上最有价值的著作。这些论著在十九世纪风行一时，而近来则由更多的作者，有时在马克思主义者的色彩下继续着，譬如象卢卡契那样的情况”②。下面，我们对黑格尔美学的“划时代”的地位和作用作一简要的回顾和考察。

① 《马克思恩格斯选集》第四卷第215页。

② 《美学与艺术批评论杂志》(The journal of Aesthetics and Art Criticism）1981冬季号第231页。

西方古代美学优秀传统的集大成

西方古代美学从柏拉图亚里斯多德以来，长达两千多年，著述多如牛毛，思想丰富繁复，学派林立，观点杂多，此起彼伏，绵延不绝。在这样一个繁杂宏大的美学潮流中，始终贯串着一股由那些先进的或富有独创性的思想家、美学家、艺术家的美学思想汇成的主潮，它代表着西方美学史的基本面貌和优秀传统。黑格尔的美学就是这股主潮的延伸和发展，是整个古代西方美学优秀传统的集大成。

首先，黑格尔全面继承、综合了前人的美学研究方法，创立了理性与经验结合的辩证研究方法，把美学研究推向一个新的阶段。纵观西方美学，自古希腊起就历来分为两种基本的研究方法，一种以柏拉图为代表，偏重于理性的方法，撇开具体的艺术和审美经验，单纯去探寻“美本身”、“美的理念”的奥秘；一种以亚里士多德为代表，侧重于经验的方法，把主要注意力集中在当时艺术创作具体经验的总结、概括和提炼上，如《诗学》主要是对希腊悲剧、喜剧和史诗的创作经验的探讨和归纳。而这两位美学家在西方几乎雄霸美学论坛两千年，他们的研究方法也分别在不同流派的美学中得到继承和发挥。如罗马时代的贺拉斯基本上继承上亚里士多德的经验方法，而普罗提诺则作为新柏拉图主义的代表把柏氏的理念说进一步神秘化，同时也把抽象的理性方法贯彻得更彻底。这种方法也成为中世纪神学美学的基本方法。文艺复兴时期，亚里斯多德的美学被重新发现，新兴资产阶级要打破中世纪的神学美学的桎梏，要重新发现感性世界，发现大自然与人自身，所以在美学上就承继了亚氏的经验方法，而摒弃了神学的理性方法（实际上是反理性的“神性”方法），当时诠释亚里士多德《诗学》、总结新的创作经验蔚成风气，诠释著作多至不可胜数，同时许

多艺术家又结合自己的创作实践，写出了一些经验性的美学论著。十七、十八世纪的美学仍然沿袭了这两种方法，从法国古典主义美学（笛卡尔、布瓦洛）到大陆理性派美学（莱布尼茨、鲍姆加通）基本上采用理性的方法，而从英国经验派美学（休谟、柏克）到启蒙主义美学（狄德罗、莱辛）则主要采用经验的方法。西方美学沿着这两个方向，运用两种不同的方法，在各自的研究范围内部都取得了可观的成就，并且逐渐出现合流的趋势，如古典主义美学在哲学基础上是强调理性方法，但在具体研究中则更多地接触艺术创作的实践经验，布瓦洛的《诗的艺术》就是给诗的创作制定具体的理性法规，有些地方对创作的细枝末节都不厌其烦地一一作出规定。但是，从方法论角度看，理性派与经验派还是各执一端、互不相让的。这两种方法都有可取之处，但互相排斥对方则又不免陷于片面性，使两派美学研究都受到很大的局限。这个矛盾直到德国古典美学、特别是到黑格尔手中才得到辩证的解决。黑格尔自觉分析了希腊美学以来单纯理性方法和单纯经验方法的片面性，提出了理性与经验统一的辩证方法。这种辩证研究方法的提出和运用，克服了前此两种根深蒂固的旧方法的局限性，吸取了它们各自的合理因素，为美学研究提供了新思路，为美学革新提供了新方法。

方法的革新带来了美学研究领域的扩大和内容的更新。如果说，前此的理性方法停留在哲学的抽象思考领域内，为艺术和美寻找普遍的本质的规定；而经验方法则局限于具体艺术部门，对创作规程、法则、手法等作经验性描述，那么，黑格尔的美学则达到了两方面的统一：它一方面用理念运动的规律去阐发、规定美和艺术创造的本质，即用理性法则去统帅经验概括；另一方面又始终不排斥具体艺术经验的描述，而力图将经验性描述上升到理性规律的高度。《美学》虽以理念感性显现的理性规律为体系的构架，但其中的木石砖瓦则全是来自具体的

艺术实践和经验总结。第一卷是总论，黑格尔利用了古今大量艺术创造成败的实例来说明理念如何显现为感性形象、达到艺术美的一般过程；第二卷更是在理念运动的框架下对全部人类艺术史作了经验性与规律性结合的叙述；第三卷对各门艺术系统定性的理性分析同对每门艺术的历史经验、乃至具体技巧、手法等的描述结合得异常紧密。这样，就把美学变为思辨哲学与具体艺术理论有机结合的新科学，一方面思辨哲学沉降到美和艺术的经验材料中去、获得了源源不断的丰富养料；另一方面，具体艺术理论上升到哲学的高度，获得了更高的概括性和更强的思辨性。"艺术哲学"的提法本身已表明，黑格尔美学把传统美学提高到一个新的阶段。

就《美学》的内容看，黑格尔对美学基本问题的思考也批判性继承了传统美学的优秀成果。譬如就美的本质问题而言，古典主义美学强调美在物体形式，多从对象的形式关系（如数量、比例、变化、多样统一等）来寻找美的规律；柏拉图主义和理性学派则力主美在完善，以一种神秘的目的论理性来解释美的本质；经验派美学却反其道而行之，把美归结为感性的愉快或快感，与抽象的理性完全脱离。而且前两种观点倾向于把美看成纯然客观的，同主体无关；后一种观点则倾向于把美看成纯然主观的体验，与客体关系不大（当然，并非所有经验派美学家都这么看）。而黑格尔则吸取了各派美学的精华，加以辩证的综合。他的"美是理念的感性显现"的定义，既顾及了理性派的目的论（理念），又考虑到经验派的经验论（感性形式）；既承认美的客观性（感性显现），又把美看成主体理念的创造物，是主客体统一的产物；既强调了美的理性内容，又注意了美的形式规则。所以，他对美学基本问题的回答是对前人成果辩证综合的结晶。

再从美学与哲学（认识论）、伦理学的关系看，黑格尔美

学也坚持了西方美学中主张真、善、美统一的优良传统。柏拉图虽有过分强调真、善的非艺术倾向，但对与真、善（按照他那个时代奴隶主贵族的尺度来衡量的）相一致的艺术和美并不排斥；亚里斯多德则力主真、善、美的有机统一。这样一个健康、进步的传统是西方古典美学的主流，其中虽间或出现过一些有形式主义倾向的美学主张，但并不占重要地位。倒是以真、善压倒美的思潮曾多次出现，其中以启蒙主义美学最为显著，如狄德罗、莱辛都把艺术看成道德教育的工具，但他们亦非完全无视艺术美的重要性。黑格尔的美学则是亚里斯多德真、善、美有机统一思想在新的更高阶段的回复。他一方面认为艺术如离开了真理和伦理实体性，就不可能美，另一面又认为艺术必须遵循自身特殊规律，不能变成哲学讲义和道德说教，而要使真与善的理性内容在美的感性形象中完满地、生动地、不露痕迹地显现出来，也就是把真善美的有机统一看成艺术的最高理想。这一理想显然既避免了艺术概念化、道德化的倾向，又克服了形式主义的弊端，坚持和发扬了美学史上的进步传统。

黑格尔美学对传统美学的吸收、继承当然远不止这一些。但仅从这些基本方面，我们已清楚地看到他不愧是西方美学优秀传统的集大成者。

德国古典美学的顶峰

德国古典哲学、美学的开山祖师和奠基人是康德，中经费希特、谢林、席勒等人，到黑格尔方始完成。恩格斯说："近代德国哲学在黑格尔的体系中达到了顶峰"①，不言而喻，美学也包括在内.

黑格尔美学攀上了德国古典美学的顶峰，其标志是什么呢？我以为既不是把康德、费希特的主观唯心主义美学拉到客观

① 《马克思恩格斯全集》第二十卷第26页。

唯心主义的轨道上来；也不是把德国古典美学的唯心主义性质绝对化、完备化、体系化，而是第一次全面、系统、成功地把辩证法运用到美学中来，给德国古典美学乃至一整个美学带来了一场深刻的革命，诚如恩格斯所说："它的最大功绩，就是恢复了辩证法这一最高的思维形式"①。

首先，黑格尔把康德等先驱者的美学中的辩证因素发展成自觉而完备的唯心辩证法，克服了他们的形而上学倾向。康德美学的一个基本特点就是徘徊于经验派与理性派、浪漫主义与古典主义、唯物与唯心之间，力图用自己的先验美学范畴体系把这些对立方面加以折衷调和。他看到并承认了美与审美现象背后存在着一系列深刻矛盾，如自由与必然、形式与内容、感性与理性等，这是他思想中的辩证因素。但他却往往将这些对立面先形而上学地截然割裂开来，然后再谋求折衷与调和。结果，他的美学一方面充满了矛盾，揭示了矛盾，给人以深刻启示；另一面却没有正确地处理和解决矛盾，陷入了形而上学。费希特和谢林的美学，虽然一是建立于主观唯心主义的"自我"论基础上，一是以客观唯心主义的"同一哲学"为基石，但二者都注意了审美中的主体能动作用，具有辩证法的因素；然而，他们的"自我"与"绝对"又有明显的形而上学倾向，如谢林把艺术作为再现"绝对"的"一瞬间""从时间中抽出来，让他在它纯粹的存在中"得到表现②，这就把艺术变成超时间、超历史的孤立、静止的抽象存在了。黑格尔美学就在康德等前驱开拓的道路上继续前进，克服了他们的形而上学倾向，把辩证法贯彻到每一个重要美学问题的研究中，如他把矛盾学说运用于美的理念的内在矛盾（理念内容与感性形式）的

① 《马克思恩格斯全集》第三卷第59页。

② 谢林：《论造型艺术对自然的关系》，转引自蒋孔阳《德国古典美学》第146页。

对立统一上，揭示了美的本质、自然美到艺术美的发展和艺术历史发展的过程，提出了著名的戏剧冲突论；他把事物普遍联系和转化的观点运用到对艺术美生成繁荣与时代、社会环境的关系的分析上，运用到人物性格塑造的整体性原则上；他把从抽象上升到具体的研究、叙述方法渗透到《美学》的范畴系统和逻辑结构的安排上，由一般到具体、由表面到内层、由简单到复杂，步步深入地展开了美和艺术的生成、发展图景；等等。他把前述被康德等人割裂开来的诸矛盾对立面重新辩证地统一起来。

其次，黑格尔把康德等人的非历史的美学发展成历史美学，从而把美学纳入历史科学的范围。康德仅仅朦胧地感到美有社会性，但他的美学基本上是非历史的，他没有把美和艺术看作一个历史过程，更没有想要寻找这一历史过程的内在规律；谢林虽然在论艺术分类时把雕刻与绘画的区分解释为灵魂从物质中解脱的过程，有了那么一点点历史感，但整个说来，这种历史感是微弱的，而且是虚假荒谬的。黑格尔却把全部美（自然美和艺术美）都看成并“描写为一个过程，即把它描写为处在不断的运动、变化、转变和发展中，并企图揭示这种运动和发展的内在联系”①。诚然，黑格尔关于象征→古典→浪漫的艺术发展线索的描述，在基本思路上受过谢林影响，即把艺术史看成精神性逐渐加强、日益摆脱物质性束缚的过程，但是，他对艺术发展史的具体阐述却常常突破这种强制的人为的框子，而与艺术史实际相吻合。《美学》“到处是历史地、在同历史的一定的（虽然是抽象地歪曲了的）联系中来处理材料的”，所以“总是与世界历史的发展紧紧地平行着”②，也就是说常常能天才地猜测到或正确地揭示艺术史发展的某些规律。这是黑格尔之前无人能做到的。正是在这个意义上，我们可

---

①《马克思恩格斯选集》第三卷第63页。

②《马克思恩格斯选集》第二卷第121页。

以说，黑格尔美学是一部历史的美学；也可以说，黑格尔的《美学》是第一部系统的艺术史著作。英国著名哲学家贡贝里希公正地指出，“黑格尔是艺术史的创始人”，他的《美学》“第一次试图去全面考察艺术（包括一切艺术）的整个世界史，并且使之成为一个体系”①。格尔德·沃兰特也说，《美学》“就一般的包罗万象的意义而言，也是一部艺术史”②。

再次，这种辩证的历史观也“是新的唯物主义观点的直接的理论前提”③，它帮助黑格尔突破康德等人的美学唯心主义圈子，建立起某些历史唯物主义美学观点的萌芽。黑格尔既然把一切事物都看成历史的产物，他当然把审美和艺术创造的主体人也看作历史的产物，看作通过劳动历史地生成过程。这样，他就建立起自己的实践观点的萌芽。康德哲学也内在地包含着人对自然能动作用的观点的因素，但他完全是在先验唯心主义认识论的前提下表述这种看法的，并未明确提出科学意义上的实践观点。而黑格尔虽然在《精神现象学》中还把实践仅仅局限于抽象的精神劳动的范围，但在《美学》和其他著作中却有所发展和深化，在某些环节上已突破了理念论的唯心框架，给实践观以若干唯物主义的内容，并用以解释美和艺术产生的根源，解释人类从物质生活需要向包括艺术与审美在内的精神生活需要发展的内在规律，这是《美学》中的历史唯物主义因素。在讨论艺术美生成与社会历史条件的关系时，黑格尔关于牧歌、英雄、文明三个时代的划分也扣住了人们生产、劳动的异化与非异化、经济关系的和谐与分化等物质生产状况，显露出对萌芽状态的历史唯物主义观点的局部运用。

恩格斯说：“黑格尔是 a dialectical poem [一首辩证法的

① 《国外黑格尔哲学新论》第405页。

② 见英国《美学杂志》1978年冬季号

③ 《马克思恩格斯选集》第二卷第121页。

诗]①。这是对黑格尔哲学、美学的精华的最出色概括。黑格尔的辩证法的确“是德国古典哲学的最大成果”②，当然也是德国古典美学的最高成就。正是在这个意义上，我们说黑格尔美学达到了德国古典美学的顶峰。

对马克思主义美学的深刻启示

德国古典哲学、特别是黑格尔哲学，是马克思主义哲学的重要思想来源。黑格尔哲学的合理内核和革命方面就是自觉的辩证法。列宁指出，“马克思接受并发展了黑格尔哲学中这一革命的方面”③。马克思也在十九世纪七十年代德国知识界某些头面人物把黑格尔当“死狗”一样对待时，“公开承认”自己“是这位大思想家的学生”，并指出，“辩证法在黑格尔手中神秘化了，但这决不妨碍他第一个全面地有意识地叙述了辩证法的一般运动形式”④。恩格斯也说：“马克思和我，可以说是从德国唯心主义哲学中拯救了自觉的辩证法并且把它转为唯物主义的自然观和历史观的唯一的人”⑤。可以说，马克思主义哲学是在批判地继承、改造了黑格尔唯心辩证法的基础上创立起来的。马克思主义的创始人把被黑格尔颠倒了的辩证法内核从唯心主义外壳中剥离出来，使之站在唯物主义的坚实地基上，完成了哲学史上一次最伟大的革命。

同样，在美学上，马克思主义创始人虽然未能完成撰写美学专著的心愿，但从他们在各种论著、信件中所表露的对文艺和美学问题的基本见解看，他们的美学思想也同黑格尔美学思想一脉相承，在许多方面明显地受到黑格尔美学的深刻启示。

---

① 《马克思恩格斯全集》第二十卷第547页。

②③ 《列宁全集》第二十一卷第35、36页。

④ 《资本论》第一卷（上）第24页。

⑤ 《马克思恩格斯全集》第二十卷第110页。

马克思主义美学的最大成就也在于吸收、改造了黑格尔美学中辩证法的合理内核，扬弃了“理念论”的唯心主义神秘构架，使美学立足在现实和历史的基础上，成为一门全面深刻地把握、揭示美和艺术规律的真正科学。如果说以黑格尔美学为代表的德国古典美学的出现是美学史上的一次革命，那么，马克思主义美学的诞生和发展，是又一次更为深刻的美学革命。

马克思主义美学同黑格尔美学的历史联系主要表现在哪些方面呢？

第一，马克思、恩格斯、列宁克服了黑格尔主张抽象的精神劳动的唯心倾向，把他的实践观点的萌芽发展成完备、系统的实践论，为美学一系列基本问题的解决提供了科学的理论基础。

黑格尔在理念论的前提下论述了人在劳动中创造自身、劳动的本质是人的本质的对象化，是人把环境人化了，他并由此而引申出实践是美和艺术起源（发生）的根本原因的论点，这是从主客体的关系上，从主体能动性的角度对美的本质的有益探讨。马克思主义经典作家坚决摒弃了黑格尔劳动说的唯心主义性质，批判了黑格尔把人抽象化，把人的本质看作理念和“能思考的意识”的神秘主义怪论。马克思从人的现实性上即人的社会关系的总和中来把握和说明人的本质，这就把黑格尔的抽象的理念化的人变为现实的人；马克思把人的物质劳动看成人的形成的根本动力，看成人之为人的基本特点；他还把劳动看成人与自然的物质交换，看成人的本质的对象化，即自然的人化或人化的自然；他用实践观点来解释美和美感的发生（起源），认为美是劳动创造的，美感是世界史的结果，人类审美、创美能力的日益发展是由“人化的自然”即实践造成的；他还从主客体的辩证关系上探索美的规律，把美的规律看成主体尺度与客体规律的统一；等等。这就使在黑格尔《美学》

中还处于萌芽状态、遭到唯心体系严重窒息的实践观点在唯物主义基础上得到了充分、合理的展开，使人们找到了一条从主客体能动关系上把握解决美、美感、美的创造和美的规律等一系列美学基本问题的新道路。我们深信，沿着这条道路走下去，美学奥秘的大门终将在人类面前打开。

第二，马克思主义经典作家高度评价并吸收了黑格尔美学具有“巨大的历史感”的优点，把一门美学变为一门真正的历史科学。

黑格尔的宏伟的历史观给马克思主义美学的巨大启示。马克思、恩格斯把黑格尔人为地、强制地输入美和艺术发展史的理念运动规律扬弃了，但吸取了他在同一历史的一定联系中处理材料、并证明历史中有一种发展和内在联系的辩证的历史方法，从而真正“发现了人类历史的发展规律”，包括艺术发展的规律，即：“直接的物质的生活资料的生产，因而一个民族或一个时代的一定的经济发展阶段，便构成为基础，人们的国家制度、法的观点、艺术以至宗教观念，就是从这个基础上发展起来的，因而，也必须由这个基础来解释，而不是象过去那样做得相反”①。就是说，必须从特定民族、时代的经济基础、人们的社会关系出发来解释那个时代的艺术，把艺术发展同社会发展紧密地联系起来考察，才能真正揭开艺术史的根本规律。马克思、恩格斯虽未写过艺术史著作，但他们对欧洲艺术发展各个重要阶段、大多数重要作家、艺术家都有所涉及，他们对这些艺术史现象的解释就是紧扣上述唯物史观和辩证法的基本原则，因此，实际上给我们勾勒了一幅从古希腊神话、史诗、戏剧，经中世纪、文艺复兴，到近代批判现实主义、自然主义文艺的艺术发展的完整历史图景，使我们清晰地看到艺术随着社会经济基础的变更而不断发展、更迭的基本脉胳。如

① 《马克思恩格斯选集》第三卷第574页。

果说，黑格尔《美学》有时也能天才地猜测或接近这一脉络，那么，马、恩则完全是自觉地用唯物史观，在科学地考察艺术与社会的内在关系后作出这一勾勒的。这样，黑格尔美学中带有某种虚构、强制成分的历史感在马克思主义美学中就成了真实、科学的历史感。

此外，马克思关于希腊艺术与现代艺术、莎士比亚与现代艺术对比的思想，马克思关于艺术生产与物质生产发展存在着不平衡关系的论点，马克思关于资本主义生产同艺术和诗歌相对的观点，马克思关于古希腊艺术迄今是人们高不可及的典范的论断，马克思、恩格斯对消极浪漫主义的批判态度等，非常明显地同黑格尔有关古今艺术、戏剧比较的论述，有关英雄时代适合于艺术繁荣而工业文明时代阻碍艺术发展的论述，有关希腊艺术至今仍有巨大艺术魅力的论述，有关诛伐消极消漫派艺术和美学的论述等有着内在的、深刻的历史联系。正因为从艺术史的总体脉胳到具体论述上，马克思主义美学都从黑格尔美学那里获取了丰富的营养，所以，马克思主义美学才象黑格尔美学一样成为一门真正的历史美学（当然是唯物主义的历史美学），美学才真正成为马克思主义历史科学整体中一个重要的部门。

第三，马克思、恩格斯把黑格尔在唯心形式下包藏着的现实主义美学思想改造为“头足正立”的完备的现实主义美学理论。

黑格尔的现实主义艺术创作论、鉴赏论、批评论我们在前面已做过详细分析。这种现实主义美学思想的核心就是强调艺术真实性与典型性的统一，倾向性与真实性、艺术性的统一。他要求艺术要揭示生活的本质，达到本质真实与现象真实的统一；他提出了完整的艺术典型论，他关于理念通过一般世界情况→情境→人物情致和性格得到实现的论述，实质上包含着典

型环境决定人物性格，人物性格又反作用于环境的辩证观点；他关于人物性格应是包含实体性的情致与个体性、特殊性的统一，应成为活生生的“这一个”人物的观点，实际上指明了，艺术家应运用形象思维完成艺术的典型化，他强调道德倾向应透过真实的艺术形象表现出来，等等。这些现实主义美学主张经马、恩唯物主义观点的改造和发挥，形成了完整、科学的现实主义理论体系。马、恩对黑格尔现实主义美学观点的批判继承，集中反映在他们给拉萨尔关于《济金报》的两封信，以及恩格斯致敏·考茨基和哈克纳斯的两封信中。马、恩关于艺术要“莎士比亚化”，反对“席勒式地把个人变为时代精神的单纯的传声筒”①的主张，关于“不应该为了观念的东西而忘掉现实主义的东西，为了席勒而忘掉莎士比亚”②的观点，恩格斯关于艺术典型应是“每个人都是典型，但同时又是一定的单个人，正如老黑格尔所说的是一个‘这个’”③的看法，关于“现实主义的意思是，除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物”④的理论，关于“倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别把它指点出来”⑤的论点，等等，都显而易见是批判地继承了黑格尔美学而取得的丰硕成果。

此外，马、恩对悲剧冲突性质、喜剧高于悲剧、悲喜剧所反映的社会历史本质及它们的相互转化等问题的论述也都是对黑格尔有关论点的继承、改造与发挥，它们构成了马克思主义现实主义理论的重要内容。

黑格尔美学同马克思主义美学的历史联系不仅表现在对马克思主义创始人美学观点的直接启示上，还表现在对许多重要的马克思主义理论家、美学家的影响上，如梅林、拉法格、普

① 《马克思恩格斯选集》第四卷第340页。

②③④⑤ 《马克思恩格斯选集》第四卷第345、453、462、454页。

列汉诺夫、卢卡契等人都不同程度上接受过黑格尔美学的影响。普列汉诺夫就对黑格尔美学的辩证性和深刻性颇为欣赏，如在批评车尔尼雪夫斯基否定悲剧冲突必然性的错误观点时，他就着重肯定了黑格尔的悲剧理论，并说："真正的悲剧以历史必然性的现象作为基础"，它"是由于有限的、多少有点片面的必然性，以一种象自然规律一样起作用的盲目力量，由个人的自觉意向的冲突所造成的"①。这很明显受到黑格尔的影响。卢卡契更是对黑格尔的《美学》作了高度评价，指出《美学》"是资产阶级思想、是资产阶级的进步传统在艺术哲学领域的顶峰"，"知识的渊博，对历史发展的特点和矛盾深刻而又敏锐的理解，把历史问题同一般客观规律的理论和系统问题辩证地结合在一起，黑格尔哲学所有这些积极的特点，在他的《美学》中都最清楚地表现出来了"②。卢卡契在撰写自己的美学巨著时也自觉地吸收和运用了黑格尔的历史辩证法。黑格尔是通过理念的自展开来推演出艺术发展的三种历史类型，卢卡契的《审美特性》则从审美的实际历史过程的分析来把握其历史特质，对黑格尔美学还没有、也不可能涉及的人类史前的艺术和审美发生史作出了独特的考察和概括。在苏联、东欧和我国美学界，黑格尔的影响也方兴未艾，人们力图吸收黑格尔美学的合理成分来丰富、发展马克思主义美学理论。总之，黑格尔美学与马克思主义美学之间的"亲缘"关系并未随着时间的流逝而削弱，相反，倒是在更大范围、更多的方面得到了加强。

对近代现代西方美学的广泛影响

黑格尔哲学正因为存在着体系与方法、保守与革命、神学

① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第四卷第67页。

② 《卢卡契文学论文集》（一）第404页。

与科学的深刻的内在矛盾，所以必然会在不同立场观点的人们中间产生截然不同的影响。如同恩格斯所指出，“黑格尔的整个学说，如我们所看到的，给各种极不相同的实践的党派观点都留下了广阔的活动场所”①。同样，我们也可以说，黑格尔美学的内在矛盾，给各种极不相同的美学派别、思潮都留下了广阔的继承、吸收和发挥的余地。事实也正是这样，在西方近、现代美学中，象黑格尔那样发生广泛、久远的影响，除康德外，别无他人。下面，我们对这种影响，作一简略的介绍。

就思想倾向而言，黑格尔美学在左、右两个方向上都得到了批判继承。费尔巴哈是第一个从左的方面批判黑格尔美学的人。他主要是否定了黑格尔美学的唯心主义基础，恢复了唯物主义在美学中的地位，但是由于他提出了人本学理论，而且忽视实践在审美关系形成中的决定性作用，从而使黑格尔美学中的许多合理因素（包括历史唯物主义萌芽）没有得到发展。车尔尼雪夫斯基是继费尔巴哈之后自觉地从左的方面批判黑格尔的唯心主义美学，建立和发挥完整的人本主义美学理论的，他用“美是生活”的命题同美是理念的完满显现的定义相对抗，为俄国现实主义文艺提供了美学基础。他对黑格尔美学有批判也有肯定，特别对黑格尔的辩证法表示了赞赏，可惜他未能自觉地把辩证法运用于美学问题的探讨，结果在自然美与艺术美、内容与形式、感性与理性等关系上陷入形而上学的片面性，甚至比黑格尔还倒退了。别林斯基则一生未摆脱黑格尔美学的影响，但由于积极参与俄国反农奴制的革命宣传，与现实斗争紧密结合，因而他更多地吸收并发展了黑格尔美学中的现实主义思想，而且在后期常常突破了“理念”论的框子，把美与现实生活联系在一起，这就使他能同车尔尼雪夫斯基站在同一条战

① 《马克思恩格斯选集》第四卷第216页。

线上，用“美是生活”的旗帜为现实主义文艺鸣锣开道。

叔本华在特定意义上是第一个从右的方面批判黑格尔的人。叔氏与黑格尔曾同时上课，而那时正值黑格尔哲学独占统治地位，所以他对黑格尔美学不可能没有了解。他虽然主要是批判康德美学，但在实质上也批判了黑格尔美学：他把黑格尔的客观唯心主义变为主观唯心主义；把康德、黑格尔对主体能动作用的肯定推向极致，提出唯意志论；把黑格尔的乐观主义、理性主义美学变为悲观主义、非理性主义美学；但是即使如此，他的美学观点中亦不是完全没有黑格尔的影响，恩格斯说得好，在黑格尔主义独占统治之时，“它甚至或多或少地感染了自己的敌人”①。自觉、系统地从右的方面批判、继承黑格尔美学的要数新黑格尔主义者克罗齐、布拉德雷·鲍桑葵了。他们都阉割和否定黑格尔美学中辩证法的合理内核，而将他的唯心主义体系进一步夸大和发展，甚至推向主观唯心主义。克罗齐的《美学史》和《黑格尔哲学中的活东西与死东西》都肯定了黑格尔把世界看成绝对精神自我运动的历史过程的唯心谬说，却极力攻击黑格尔辩证的矛盾观，批评黑格尔把艺术、宗教、哲学都看作绝对精神真理的不同表现形式是混淆了它们之间的界限，给艺术加上了外来目的和理性意义。克罗齐主张与人类生活与意识完全脱离的纯艺术，鼓吹艺术即直觉，与理性无关。这就把黑格尔美学的精华都抹煞了。布拉德雷把黑格尔的绝对精神解释成超个别主体的经验整体，个体经验只有在经验整体的联系中方有实在性；但经验整体就其实质而言又是个体经验的有机统一。这样就把黑格尔的客观唯心主义哲学变成主、客观唯心主义的拼盘。他在认识论上也从黑格尔的理性主义转向非理性主义。他虽然也推崇黑格尔的辩证法，但实际上贯彻和发展了黑格尔思想中辩证法不彻底的方面，如他大力鼓吹矛盾调

① 《马克思恩格格斯选集》第四卷第216页。

和的思想。在美学上，他成功地运用黑格尔的悲剧理论来解释莎士比亚的浪漫型戏剧，推进了莎学的发展，但黑格尔的冲突“和解”论也被他从消极方面加以发挥了。鲍桑葵把黑格尔《逻辑学》的辩证法原理解释为“经验中最高规律和本性趋向于统一和贯通的冲动，依据这种冲动和精神，每一片断渴求他所归属的全体，每一个自我渴求在绝对中达到自己的完成”①。这一方面把辩证法神秘化，另一方面把黑格尔的绝对精神主观唯心化。这种哲学上调和主、客观唯心主义的倾向，在美学上就表现为折衷论。他力图把古代美学中偏于物体形式的观点与近代美学强调观念意蕴与主观表现的理论调和起来。在分析审美态度的《美学三讲》中他一方面继承黑格尔的观点，强调了审美的“观照性”；另一方面强调了黑格尔所忽视的审美主体的“快感”特征，也有折衷主义的特点。另一位黑格尔主义者路易士（Royce）进一步把黑格尔美学同实用主义结合起来，提出所谓“绝对实用主义”美学②。黑格尔美学经过左、右两方面的批判发展，已变得面目全非，并且彼此大相径庭了，但是他们的起点却是同一个黑格尔，是他那包含着许多潜在发展可能性的丰富、深广的美学思想。

就美学研究的基本方面、方法而言，黑格尔美学也产生过重要影响。康德美学着重研究美与崇高等审美范畴，并未明确把艺术作为主要研究对象。谢林虽有《艺术哲学》专著，但他讲的不是人们通常理解的艺术，而是“以艺术的形象出现的宇宙”，所以“艺术哲学乃是关于以艺术的形式或潜能出现‘全’的科学”③，它“丝毫不谈经验的艺术，而只谈处于绝对之中

---

① 《个体性原理与价值》英文版第340页。

② 转引自Gary Shapiro（盖瑞·夏皮罗）评《黑格尔美学导论》的文章，载美国《美学与艺术评论》杂志1981年冬季号第232页。

③ 《谢林全集》第三卷德文版第388页。

的艺术的根源”①。只有黑格尔才在理论上明确地把经验的艺术作为美学的主要考察对象，把研究重点放在客体上，并把美学称为“艺术哲学”。从此，艺术哲学作为美学研究的主要方式才被确定下来，对艺术作哲学的思辨考察的方向成为近现代西方美学的主潮之一。虽然十九世纪下半叶以来心理美学崛起，成为美学研究的另一大潮流，但艺术哲学的主导地位并未推翻，特别是本世纪七十年代以来，美国美学界对艺术本体论的讨论又趋向热烈，艺术哲学作为美学的基本方向仍然向前延伸着。究其源，还在黑格尔。再看近、现代的心理美学或艺术心理学，它主要采用心理学方法和知识来研究艺术和审美经验，研究重点放在审美主体上，同艺术哲学的方向显然不同，究其源主要在康德。然而，黑格尔美学对这个研究方向同样发生了举足轻重的影响。黑格尔关于象征的理论和关于自然美“的意蕴并不属于对象本身，而在于所唤醒的心情”等看法，被他的学生费舍尔父子吸收和发展为“审美的象征作用”和“移情作用”理论，以后又经立普斯和谷鲁斯等人的研究，终于发展为西方近、现代最重要的心理学美学理论之一。李斯托威尔说过：“这一理论，比起任何其它的理论来，得到了更为普遍的承认。它在整个本世纪中，在欧洲大陆的美学思想中，取得了支配的地位。其所以这样，一半是由于它对整个心理学方法的挑战所激起的反应，一半也由于它在心理学的美学家中间获得的声誉和喜爱”②。由此可见，黑格尔美学对心理美学的发展亦有重要影响。至于近、现代美学中另一主要方向即艺术社会学的研究，就方法论和示范作用而言，黑格尔的《美学》也堪称奠基之作。康德美学的形式主义和形而上学倾向，使他不能把艺术同时代、社会联系起来研究。而黑格尔美学的最主要成

① 《谢林书信集》德文版第一卷第397页。

② 《近代美学史评述》第144—145页。

就是巨大的历史感，就是把艺术的发生、发展同人类社会的发生、发展，同各个时代政治、经济、思想、文化的发展联系起来考察。这样一个基本方法，人们称之为“社会学方法”。不仅马克思主义创始人在批判继承黑格尔哲学，提出唯物史观以后，自觉用社会学方法研究历史包括艺术史，而且不少资产阶级学者也吸取了这种方法（当然，对社会学方法的运用可以是唯物的，也可以是唯心的；可以是辩证的，也可以是庸俗的）。在艺术和原始艺术的研究方面，社会学方法被普遍采用，并取得了丰硕的成果。这是美学研究中不可或缺的一个方面。黑格尔的《美学》在用社会学方法叙述艺术史方面，为后世开拓了道路。

就近、现代美学的思潮、流派而言，黑格尔美学也产生过广泛的影响。前面我们已讲到“移情”论美学同黑格尔及其学派的关系；又如表现派美学大师克罗齐的美学就是从黑格尔出发的，另一名表现派美学代表人物考林伍德把艺术作为人类精神活动五个连续阶段（艺术、宗教、科学、历史和哲学）第一阶段，并认为艺术的主要特点是想象或形象，这是直接承继了黑格尔关于绝对精神分三阶段（艺术、宗教、哲学），艺术是感性形象观照阶段的说法，自然派美学家桑塔亚那对审美判断与理智判断、道德判断的联系与区别的分析，也同黑格尔对审美状态的分析颇为相似；外观论美学家冯·哈特曼把美定义为“观念的外观”①，明显地是从黑格尔理念感性显现说那儿发展来的；现象学派美学在哲学基础上虽然更接近于康德，但它的建立无疑也受到黑格尔《精神现象学》的启发，这个学派的代表人物之一茵格尔顿认为“艺术是实现了的哲学”，是用艺术质素“对形而上学性质的沉思默想”②，这同黑格尔的观

① 见《近代美学史评述》第21页。

② 《文学的艺术作品》英文版第293页。

点亦有相通之处；莫里茨·盖格在他的《审美欣赏的现象学》一书中也吸收了黑格尔的美学观点，诚如盖尔伯特和库恩所说，"盖格把'自我'所直觉到的事物的本质说成是'柏拉图形式'的特质和'黑格尔精神'中生气灌注的客观方式的结合"①。就连当代存在主义美学主要代表萨特也承认自己受过黑格尔的影响，承认自己"至少""还与黑格尔有相同之处"②。

诚然，应当承认，黑格尔对西方现代美学的影响不如康德那么深广，这是由帝国主义时代现代派哲学和艺术的形式主义、非理性主义思潮恶性泛滥造成的，并不能据此断定黑格尔美学的价值低于康德。而且六、七十年代以来，黑格尔主义在西方有再度崛起的势头。英国哲学家W·考夫曼在《向黑格尔妥协》一文中作了如下统计：二十世纪初到六十年代英美仅出版了少数几种黑格尔论著，而七十年代以来短短几年竟出版了一千多种③。这种"黑格尔热"也逐渐渗入美学领域，并呈现出方兴未艾之势。美国六十年代出过杰克·卡明斯卡亚《黑格尔论艺术》，对黑格尔的艺术理论作过详尽的译介和评述；七十年代末又出了亨利·洵勒奇节译自《美学》的《黑格尔论艺术》。赫伯特·休勒在评述这个译本时说："黑格尔的《美学》是《往事的回忆》或者可能是国际美学理论的《战争与和平》"④，意思是说，这是一部经典性巨著，其意义不亚于文学领域中赫尔岑和托尔斯泰的巨著。杰克·卡明斯亚则说，黑格尔美学虽然由于晦涩艰深在相当长时间被许多哲学、美学家所忽视，但是黑格尔对艺术的详细考察"使当代攻读美学的

① 《美学史》英文版第584页。

② 《萨特研究》第37页。

③ 《泰晤士报》1976年7月2日《文学增刊》。

④ 美国《美学与艺术评论杂志》1979年冬季号第200页。

大学生们最感兴趣"①。最近，美国美学家冬诺哥指出："黑格尔的艺术哲学可以被看作是美学史上的转折"，"他使得艺术的研究系统化、体系化，无论主观方面还是思维方法都具有历史性，并把艺术置于社会的逻辑联系之中"②。这个评价是客观的。它表明，在西方被冷落了几十年的黑格尔美学有再度崛起并得到重新评价之势。

总之，黑格尔美学无论在"承上"还是"启下"方面，都具有无可怀疑的划时代意义。他的美学，给人类探索美学之谜开拓了新的广泛的可能性，他在美学史上的崇高地位是不可动摇的。

至此，我们基本上结束了对黑格尔美学思想的主要内容的探讨。经历了黑格尔美学大厦的匆匆遨游，我们初步领略了其宏伟雄壮的风光和珠宝璀璨的奇景。但是，这种浏览毕竟还是走马观花式的，而不是细细的玩味和品尝，因此有许多幽深的场所也许根本未发现，有些地方也许还未及进门，更多的珍奇还顾不上鉴赏。对于这样一部感想式的习作来说，要做到全面深刻地把握黑格尔美学的精华，并给予恰如其分的阐发，实在是过分沉重的担子。至于黑格尔美学中的糟粕和问题，我只是在自己认识得到的范围内给予力所能及的批评，批评的目标是否准确，分寸是否恰当，自己是毫无把握的。恩格斯告诫我们，"千万不要象巴尔特先生那样读黑格尔的著作，就是在黑格尔的著作中寻找作为他建立体系的杠杆的那些谬误的推论和牵强附会之处。这纯粹是小学生做作业。更为重要的是：从不

---

① 杰克·卡明斯卡亚：《黑格尔论艺术》英文版导言。

② 冬诺哥：《黑格尔——美学史上的一个转折点》，转引自周来祥《什么是艺术——第十届国际美学会议述评》。

正确的形式和人为的联系中找出正确的天才的东西”①。我正是试图遵照恩格斯的指示，在美学范围内寻找他的那些天才、正确的思想，虽然这些正确的东西常常与唯心的、牵强附会的结构及神秘荒谬的胡言乱语交织在一起，几乎难以分开。其实，我这种寻找也还是小学生做作业，这份作业合格不合格，还有待老师——专家和读者们来作最后的鉴定。

朱立元写于1982年10月—1984年6月

① 《马克斯恩格斯选集》第四卷第493页。

后　记

经过两年的努力，《黑格尔美学思想论稿》终于在大汗淋淋的伏天脱稿了。当我把书稿交给出版社后，不禁产生了一种如释重负之感。

之所以如此，并非出于我有什么填补西方美学史研究某些空白的雄心壮志和责任感、使命感。恰恰相反，是黑格尔美学研究这副过于沉重的担子，使力不胜任的我，时时感到困难重重。当时我之贸然接受这一课题，是出于如下几点考虑：一是黑格尔美学的专门研究在我国历史还不是太长，搞的人也还不很多，可供思考和探索的余地较大，所以自己尝试着做点研究；二是马克思主义经典作家对黑格尔作了广泛而深刻的评价，为我们研究其美学理论提供了极其丰富的指导思想和科学的方法论原则；三是黑格尔的大部分著作在国内已翻译出版，为我们提供了较充足的第一手材料，五四运动以来，主要是建国以来我国黑格尔哲学研究取得了可喜的成果，这对我们进一步探讨他的美学思想十分有利。特别是国内一些著名美学家如朱光潜、汝信、蒋孔阳等先生在黑格尔美学研究方面已做了大量的、系统的研究工作，为我们后学者的进一步研究铺平了道路。如朱先生不仅翻译了《美学》全书，而且撰写了多篇关于黑格尔美学的论文，《西方美学史》并辟专章加以论述，对黑

格尔美学的精华和矛盾作了精辟的分析，其中关于实践观点萌芽的分析、三种历史类型的评述、《美学》的内在矛盾的剖视等对本书的写作都有很大启示；汝信同志对黑格尔的哲学美学的专题研究（如范畴论、悲剧理论）也使我学到不少东西，他对青年黑格尔哲学思想的深刻研讨更使我受益匪浅，直接帮助我形成对黑格尔前期美学思想的总体看法；尤其是蒋孔阳先生的《德国古典美学》一书，运用马列主义观点和方法，对黑格尔美学作了全面、系统、深入的研究，他把黑格尔美学放在整个德国古典美学的背景和历史发展中去考察，使研究呈现出一种清晰的历史感和立体感，这部著作直接影响和指导着我构思和写作本书的全过程。因此，我的研究乃是踩着美学前辈的足迹走的，如果没有前辈的拓荒开路，本书是不可能完成的；四是我在读研究生时对黑格尔的美学就发生了较浓烈的兴趣，也曾花了一些功夫去钻研，毕业论文就是《黑格尔戏剧美学思想初探》。基于这些想法，所以当出版社约我写这本书时，我竟然不自量力地允诺了。

然而，工作开始之后，困难就接踵而来。首先是对黑格尔一些重要美学观点的理解和把握问题。抽象的、思辨的、晦涩的、枯燥的、繁冗的语言掩盖着黑格尔老人许多精辟而重要的见解，常常使人捉摸不透，对同一问题的论述有时会引起人们截然相反的解释，这些往往使我感到迷茫、犹豫；其次，黑格尔是按辩证法的“流动”原则来结构他的体系的，而自己平日习惯了的知性方法，即静止、孤立地研究问题的思维方法，常常使我跟不上黑格尔的思路，常常对他某些天才思想感到突如其来，目瞪口呆；再次，黑格尔的美学思想同整个德国古典美学一样，是充满了矛盾的，是极其复杂的，他对许多重大美学问题的见解包含着不可克服的内在矛盾，而恰恰在这种矛盾中，透露出他一系列开创性思想，如果不注意发现并抓住这些

矛盾，就可能对黑格尔美学作出片面的、简单化的评价，如此等等。重重困难如同一团团迷雾障碍了我对黑格尔美学大厦的窥探；如同一道道迷津使我无法接近那大厦中熠熠发光的珍宝。我曾一度畏难、气馁，深感到自己学识的浅薄，哲学和哲学史底子的不扎实，艺术史知识的欠缺。多亏老师和朋友们的鼓励和“施加压力”，使我能够坚持了下来。现在虽然交了稿，但并不等于上述难题都已得到了妥善的解决，而只能说，我尽了自己有限的能力和水平，在黑格尔美学的外围作了一次试探性的巡视，黑格尔美学的精华、局限和矛盾是否找到了、找准了，还有待专家和读者们裁定。正是在这个意义上，我如释重负。

当然，这决不是说，搞黑格尔美学研究，纯然是一件苦差事。并不是的。在思考和写作过程中，欣慰和乐趣也时常伴随着我。黑格尔美学思想确实是一个丰富的宝藏。“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”，无论你从哪一面、哪一个角度去看它，都有许多闪闪发光的东西，象一块强有力的磁石，牢牢地吸引住你。无论是思想严密深邃的总论，还是以惊人的气魄在历史长河的流淌中叙述整个世界文艺开展过程的艺术史论，或是分门别类概括艺术具体特征的艺术体裁论，都以其渊博的学识，辩证的思维方式，严整的系统性、新意迭出的见解和充满智慧的哲理令人赞叹不已。就具体艺术门类来说，黑格尔不仅对自己熟悉的文学（诗）如史诗、戏剧之类论述深湛，而且对造型艺术（雕塑、绘画）的观点也十分精辟，甚至对他不甚精通的音乐理论，也由于辩证法的自觉运用，而时有高见冒出，以至于一些音乐家也认为其中不乏可取之处。所以，当我细细观赏黑格尔美学大厦时，常产生在中世纪哥特式教堂近前昂首观望高入云端的尖顶时所特有的那种巍峨、崇高之感。是的，当我的研究每前进一步，当我的写作每越过一个难点，我都会在

黑格尔美学中发现一些原先未曾料想到的闪光点，一些深刻卓越的思想。正是这些天才的光泽时时使我激动、兴奋、欢乐，也使我在困难中看到光明，在苦涩和枯燥中尝到甜蜜和乐趣，使我有足够的勇气把这件极有意义的工作做下去。

我觉得，对西方美学，特别是对象黑格尔美学这样一个庞大完整体系的研究，方法论问题至关重要。本书如果要说有什么特点的话，我自认为，恐怕主要是在方法论上多少花了一点力气。黑格尔在美学中贯穿着宏伟的历史观，如果不按照马克思主义历史主义的观点来研究的话，就不可能发掘出其中的合理内核，所以本书比较注意用历史主义方法来考察问题，无论在评价上还是专题研讨中，都注意把问题提到一定的历史范围内，并力图从历史发展的角度把握黑格尔美学思想的脉胳；黑格尔美学是一个百科全书式的宝库，所以单从整体上或单从细节上加以研究，都可能不得要领，本书尝试从宏观与微观的结合上来分析黑格尔美学的得失，宏观上注意考察黑格尔美学的总体构架，微观上注意分析这构架上的各个重要环节和问题；黑格尔美学是一个严密完整的理论系统，黑格尔指出："哲学若没有体系（按：即"系统"）就不能成为科学"①，可见他把自己的哲学（包括美学）看成一个有机统一的完整系统。现代科学提出了系统理论和系统方法，是对唯物辩证法的一个发展和具体化。本书试图学习、应用系统科学的方法原则来探讨黑格尔美学体系的基本特征和美学范畴的系统构成；在全书的叙述上，也努力按马克思提出的"抽象上升到具体"即"多样的统一"的方法来进行，对黑格尔美学思想作尽可能完整全面的叙述，防止任意地肢解和支离破碎地拼凑。当然，主观上想学习、应用这些方法是一回事，应用得好不好，成功不成功则

---

①《小逻辑》第56页。

是另一回事，这归根结蒂还是由专家与读者来评判。

说实话，在如释重负的同时，我内心又产生了一种不安和惶惑，正好象小学生向老师交了作业但不知题做对了不，或者参加了入学考试正焦虑地等待发榜时的心情。但愿这不成熟的书稿能起到抛砖引玉的作用。这块粗砖抛出去，能引来各色美玉，那我将不胜欣喜。

最后，这书稿的完成得到了许多师友的支持和帮助。特别是我的导师蒋孔阳先生直接给予指导和鼓励，在此谨表衷心的谢意。

朱立元，八四年八月十二日。

黑格尔美学论稿

复旦大学出版社出版
新华书店上海发行所发行
复旦大学印刷厂印刷

字数351千　开本850×1168　1/32　印张14.125
1986年7月第一版　　1988年5月第2次印刷
印数：10,001－13,000

ISBN7—309—00156—7/B·10
定价：3.75元